This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 447519

A. Lichtwark

Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken

THE GIFT OF
Prof. Moritz Levi

M. Levi
N
370
.L7
1906

ÜBUNGEN IN DER BETRACHTUNG VON KUNSTWERKEN

DIE GRUNDLAGEN

DER

KÜNSTLERISCHEN BILDUNG

STUDIEN

VON

ALFRED LICHTWARK

BERLIN 1906
VERLAG VON BRUNO CASSIRER

ALFRED LICHTWARK

ÜBUNGEN IN DER BETRACHTUNG VON KUNSTWERKEN

NACH VERSUCHEN MIT EINER SCHULKLASSE HERAUSGEGEBEN VON DER LEHRERVEREINIGUNG ZUR PFLEGE DER KÜNSTLERISCHEN BILDUNG

SECHSTE AUFLAGE
MIT 16 ABBILDUNGEN

BERLIN MDCCCCVI
VERLAG VON BRUNO CASSIRER

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

MEINEM FREUNDE C. KALL

Gift
Prof. Moritz Levi
10-8-36

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Vorwort	11, 13
Einleitung	17
Vautier, Der verlorene Sohn	35
Runge, Kinderbildnis	49
Menzel, Rüstungen	60
Helsted, Der Stadtrat hält Sitzung	67
Siebelist, Bei der Schularbeit	76
Gensler, Vater und Mutter Gensler	81
Kauffmann, Propsteier Fischer	91
Ruths, Das Baumhaus	111
Kuehl, Strasse beim Teilfeld	121
Lenbach, Kaiser Wilhelm I.	130

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Seite

Vautier, Der verlorene Sohn 34
Runge, Kinderbildnis 48
Menzel, Rüstungen 60
Helsted, Der Stadtrat hält Sitzung 67
Siebelist, Bei der Schularbeit 76
Gensler, Vater und Mutter Gensler . . . . . 80 u. 86
Paulsen, Hamburgerin vom Anfang des achtzehnten Jahrhunderts 88
Kauffmann, Propsteier Fischer 90
Kauffmann, Heideweg 104
Ruths, Das Baumhaus 110
Ruths, Abenddämmerung 112
Ruths, Aumühle 114
Kuehl, Strasse beim Teilfeld 121
Kuehl, Bei St. Michaelis 126
Lenbach, Kaiser Wilhelm I. 130

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Die erste Auflage der „Übungen“ wurde für die Kreise der Kunsthalle in Hamburg als Manuskript gedruckt. Sie war sehr schnell vergriffen.

Da die Nachfragen anhalten, sehe ich mich genötigt, die Schrift in den Buchhandel zu geben, für den sie nicht bestimmt war.

Die Einleitung musste für diesen Zweck einige Zusätze erhalten. Sonst habe ich nichts geändert und auch die lokalen Beziehungen nirgends verwischt.

A. L.

VORWORT ZUR ERSTEN AUFLAGE

Nachdem ich in dem Vortrag „Die Kunst in der Schule" (Drei Programme. Zweite Auflage. Berlin 1902) die ersten Vorschläge gemacht hatte, sind seit Ende der achtziger Jahre jeden Winter in der Kunsthalle Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken angestellt worden.

Von Jahr zu Jahr hat sich der Kreis der Teilnehmer erweitert. Als aus ihrer Mitte 1896 die Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung in der Schule zusammengetreten war, wurde ich aufgefordert, eine Anleitung herauszugeben.

Da eine theoretische Auseinandersetzung die Hauptsache nicht lehrt, wurde vereinbart, einen Winter lang dieselbe Schulklasse in die Kunsthalle zu führen und die Unterhaltungen aufzuzeichnen. Die Wahl fiel auf die Oberklasse einer höheren Töchterschule mit dem Durch-

schnittsalter von vierzehn Jahren. Das Ergebnis liegt vor.

Es ist kein Stenogramm, denn es empfahl sich, früher gewonnene Erfahrungen hineinzuarbeiten. Doch sind die Antworten der Kinder, soweit dies überhaupt möglich, getreu wiedergegeben. Hie und da schien es nötig, zu betonen, dass der Wortlaut vorliegt.

Es bedarf wohl kaum des Hinweises, dass die Unterhaltungen vor den Bildern trotz ihrer Ausführlichkeit nur in grossen Zügen aufgezeichnet sind. Nicht immer kamen die Antworten so schnell, wie die Lektüre vielleicht erwarten lässt, und nach Möglichkeit sind die Betrachtungen, die sich bei jedem Bilde wiederholen, weggelassen. Es war nicht meine Absicht, ein vollständiges Lehrbuch zu geben. Das schien mir, wo die Form sich jedesmal individuell zu gestalten hat, ausgeschlossen. Um dem Lehrer so wenig wie möglich vorweg zu nehmen, habe ich eine Reihe der bedeutendsten Gemälde unserer Sammlung unberücksichtigt gelassen.

Vielleicht würde es genügt haben, den Inhalt der Besprechungen kurz zusammenzufassen. Aber da das Gebiet vielen Lehrern noch fremd ist, habe ich dem Wunsche nach einer ausführlichen Wiedergabe entsprochen.

Es gilt überdies weit weniger, die Materie zu bezeichnen, als die Form zu finden, die jeder Einzelne nach den Bedürfnissen seiner Eigenart

abwandeln kann. Um dies zu betonen, habe ich die leichten zufälligen Abschweifungen und Ausblicke nicht alle unterdrückt. Die Besprechungen sollen eben kein Muster und Vorbild zum Nachahmen, sondern ein Beispiel geben, wie es einer einmal gemacht hat.

Neben der Auflösung des Stoffes in ein Spiel von Fragen und Antworten sind auch andere Methoden möglich, nur vom zusammenhängenden Vortrag, der die Selbständigkeit unterdrückt, ist abzuraten.

Wichtig ist der Wechsel des Standpunktes, namentlich des Ausgangspunktes. Soweit mir möglich, habe ich dies in den Einleitungen zu betonen versucht.

Möge dieser Versuch dazu beitragen, der bildenden Kunst in Hamburg einen Platz in der Erziehung des kommenden Geschlechtes zu erobern, und zwar dem Unterricht in der Kunstanschauung gegenüber der bisher vorwiegend gepflegten Kunstgeschichte.

A. L.

EINLEITUNG

An jede Generation stellt das Leben neue Anforderungen. Aufmerksamer, als bisher ihre Neigung war, sollte die Schule auf die grossen Wetterzeichen achten.

Der Typus des modernen Deutschen hat seine schwachen Seiten auf dem Gebiet der ästhetischen Bildung. Es fehlt ihm an äusserer Kultur und Festigkeit der Form wie an einem innerlichen Verhältnis zur bildenden Kunst. Nach künstlerischen Genüssen, die eine Erziehung des Auges und des Herzens voraussetzen, hat er kein Bedürfnis. Er sieht schlecht mit dem äusseren Auge und mit der Seele überhaupt nicht. Diesen Unzulänglichkeiten muss aus Gründen der Erhaltung unserer Nationalität wie aus Rücksicht auf unsere Volkswirtschaft mit aller Macht entgegengearbeitet werden.

Unsere bisherige Schulbildung hat das Individuum im Kampf um seine Existenz innerhalb und ausserhalb unserer Grenzen unterstützt, aber

für die Erhaltung und Kräftigung unserer Nationalität nicht geleistet, was nötig war. Am Engländer fallen die starken, am Deutschen die schwachen Seiten seiner Erziehung zuerst in die Augen. Der Typus des englischen Gentleman beginnt sich der Gesellschaft der ganzen Welt aufzuprägen. Von Deutschland aus ist nur ein Typus in ähnlicher Weise über die ganze Welt gegangen: der des Offiziers. Im Civil sind die Herrscher aller Kulturstaaten englische Gentlemen, in Uniform deutsche Offiziere.

Der englische Gentleman und der deutsche Offizier wirken als Vorbild durch dieselben ästhetischen Qualitäten der Korrektheit und strengen äusseren Zucht.

Dass der typische Deutsche eine unzulängliche formale Bildung besitzt, macht ihn schwach gegen die Einflüsse fremden Volkstumes, namentlich des englischen. Was sich daraus ergiebt, ist bekannt genug.

Nun stehen wir überdies vor einem grossen wirtschaftlichen Kampfe. Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und imstande sind, der nächsten Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir nur für die Ausbildung von Künstlern gesorgt. Dass wir damit allein eine erste Stelle auf dem Weltmarkte weder erringen noch behaupten können, springt uns jetzt

in die Augen, und wir erblicken in der Erziehung eines heimischen Konsumenten, der die höchsten Anforderungen stellt, eine der wichtigsten Lebensaufgaben.

Das wirksame Instrument der Schule, das in unseren Händen ist, muss diesem Zweck dienstbar gemacht werden, sodass bei jedem Fach, das es zulässt, die ästhetische Funktion gepflegt wird.

In Hamburg ist zur Pflege der künstlerischen Bildung eine Lehrervereinigung zusammengetreten, die in der litterarischen, musikalischen und im engeren Sinne künstlerischen Erziehung praktisch erreichbare Ziele zu erkennen sucht.

Die Vereinigung hat sich in eine Reihe von Kommissionen gegliedert, die die einzelnen Gebiete bearbeiten. Die Kommission für die Jugendschrift sucht der verderblichen Spekulation durch Hinweis auf das künstlerisch und litterarisch Wertvollste entgegenzuarbeiten. Sie hat im Sommer 1896 in der Kunsthalle eine umfassende Ausstellung über die Entwickelung der illustrierten Jugendschrift seit dem fünfzehnten Jahrhundert veranstaltet, deren Material u. a. eine Reihe der grossen in- und ausländischen Bibliotheken geliefert hatten. Eine andere Kommission untersucht die Methoden des Zeichenunterrichts, den sie auch der künstlerischen Erziehung des Auges dienstbar zu machen sucht.

Eine dritte beschäftigt sich mit der Ausstattung und dem Wandschmuck der Schulräume und veranstaltete in der Kunsthalle eine Ausstellung des in Deutschland, England, Frankreich und Nordamerika vorhandenen Materials. Ebenso wird unter Anlehnung an die Bestrebungen der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde die Anregung zur Blumenpflege durch die Schule, die Bereicherung des Turnunterrichts und der Jugendspiele durch die Einführung ästhetischer Grundsätze, der Musikunterricht, die Behandlung der Litteratur in der Schule bearbeitet.

Die Lehrervereinigung wünscht durch diese Arbeiten, über deren Ergebnisse die Aufsätze der Vorsitzenden der Kommissionen Bericht erstatten, zur Bekämpfung der gefahrbringenden Schwächen der Bildung des heutigen Geschlechts beizutragen. Sie stellt sich dabei mit der Verwaltung der Kunsthalle entschlossen auf den Boden des Lokals, indem sie anstrebt, was bei den in Hamburg vorliegenden Verhältnissen zunächst durchführbar erscheint.

Die Betrachtung von Kunstwerken im Besitz der öffentlichen Sammlungen gehört in den Rahmen.

Es giebt Beobachtungen über das Wesen der Kunst, die das Kind produziert. Wir wissen,

dass es die Dinge in seiner Darstellung nach Gesetzen vereinfacht, die für jede Zeit und für alle Völker gelten, und haben die Verwandtschaft der ersten Versuche des Kindes mit denen der primitiven Menschen erkannt.

Aber wie weit die Fähigkeit des Kindes reicht, ein Werk der bildenden Kunst nachzuempfinden, wann sie beginnt, wie sie sich entwickelt, ist, soweit mir bekannt, noch ein ziemlich unerforschtes Gebiet.

Für die Musik mag man über ein ausreichendes Material verfügen. In der Litteratur fangen die hamburgischen Lehrerkreise gerade erst an — und soviel ich weiss, sind sie die ersten —, praktische Versuche zu machen, wie weit die Kindesseele an den Erzeugnissen der Dichtung Gefallen findet. Dass Neigung und Kraft weit hinausgehen über die Bewältigung der Bruchstücke, die das Lesebuch bisher enthielt, dass umfangreichere Werke der ernsten Dichtung beim Kinde auf empfänglichen Boden fallen, scheint danach nicht zweifelhaft.

In der bildenden Kunst müssen uns mannigfaltige und von verschiedenartigen Persönlichkeiten unternommene Versuche erst orientieren. Es ist gewagt, aus Kindheitserinnerungen eines Einzelnen allgemeine Schlüsse zu ziehen, die mehr als das Selbstverständliche lehren.

Niemand wird erwarten, dass man aus dem Kinde einen Kunstkenner machen kann, oder

dass es in der Kunstbetrachtung ein Klassenziel giebt, das alle erreichen können. Mehr als auf vielen anderen Gebieten spricht hier die besondere Begabung, die angeborene Empfänglichkeit mit.

Die Betrachtung soll zunächst das Interesse erwecken und das Kind lehren und gewöhnen, genau und ruhig das einzelne Kunstwerk anzusehen. Dies ist die Hauptsache, denn das kann der nicht besonders Beanlagte nur durch Anweisung und Übung lernen. Er wird es sich am leichtesten als Kind aneignen, wo in seinem Gemüt schlechte Gewohnheiten noch nicht Wurzel gefasst haben.

Ob überhaupt und wieweit das Kind imstande ist, künstlerische Qualitäten zu empfinden, möchte ich nicht entscheiden. Doch kommt es darauf für die Schule nicht an.

Das Kind hat reichlich zu thun mit der Beobachtung und Aneignung des sachlichen Inhalts, dessen Bewältigung die Voraussetzung des künstlerischen Genusses bildet. Namentlich dem viellesenden Stadtkinde, das nicht von Haus aus gewohnt ist, mit dem Auge zu arbeiten, und das die Welt ausserhalb des Strassennetzes gar nicht oder nur flüchtig kennt, bietet die blosse Beobachtung Schwierigkeiten die Hülle und Fülle.

Es muss im übrigen genügen, wenn ihm eine Ahnung aufgeht, dass jenseits des mit dem Wort zu deckenden sachlichen Inhalts noch et-

was Anderes im Kunstwerk steckt, das man nur fühlen kann, und das eigentlich die Hauptsache ist.

Über die Reihenfolge, in der die bedeutendsten der im öffentlichen Besitz vorhandenen Gemälde zu betrachten sind, giebt der allgemeine Gang der künstlerischen Entwickelung Aufschluss. Wie am Anfang der Dichtung die epische Form steht, so pflegt auch die bildende Kunst zunächst zu erzählen.

Das erzählende Genrebild wird deshalb am ersten das Interesse des Kindes fesseln, in unserer Sammlung also etwa Vautiers Toast auf die Braut oder sein Verlorener Sohn.

Bei diesen Bildern muss das Kind lernen, sich ganz genau Rechenschaft zu geben über das, was der Künstler hat ausdrücken wollen. Es ist jede einzelne Gestalt bis in die geringsten Einzelheiten durchzunehmen, jede Bewegung, jede Geste auf ihre Bedeutung zu prüfen. Was dem Erwachsenen selbstverständlich erscheint, ist es für das Kind durchaus nicht. Und wenn die nachstehende Niederschrift der Unterhaltungen zu ausführlich wirkt, so darf man nicht vergessen, welcher Reiz für das Kind im Suchen und Finden liegt, und dass die Unterhaltung vor dem Bilde etwas Lebendiges ist. Wie jede Stunde in der Schule muss auch die Besprechung eines Bildes ein kleines Drama sein und den Reiz der Improvisation haben, bei der alle Kräfte

sich frei entfalten. Dies lässt sich wie überall nur dann erreichen, wenn der Lehrer den zu verarbeitenden Stoff gründlich beherrscht.

Ist der sachliche Inhalt erschöpft, so muss die Beleuchtung und die Farbe betrachtet werden. Es ist nicht schwer, den Unterschied zwischen direktem Licht, Reflexen und zerstreutem Licht herausfinden zu lassen. Schwieriger ist die Farbe zu behandeln, da hier der Wortschatz noch weniger auszureichen pflegt. Bei Mädchen pflegen die Schwierigkeiten geringer zu sein als bei Knaben.

Es ist zum Bewusstsein zu bringen, dass es Bilder giebt, bei denen die Farbe Nebensache ist, die eigentlich gar nicht farbig zu sein brauchten (wie oben der Verlorene Sohn von Vautier), und dass bei anderen die Farbe eine der Hauptsachen ist. Nur muss mit grosser Strenge darauf gehalten werden, dass dies auf dem Wege der Beobachtung konstatiert wird, und dass sich keine Kritik anschliesst. Das Kind darf niemals verleitet werden, sich überlegen zu fühlen, sonst würde eine schlechte Angewohnheit begründet oder gepflegt. Der Respekt vor dem Kunstwerk darf ihm nicht genommen werden.

Ziemlich früh lässt sich durch Beobachtung der Begriff der Qualität der Farbe gewinnen. Am leichtesten wird er durch einen plötzlichen Kontrast erkannt, etwa wenn, nachdem das Auge längere Zeit ein Bild ohne positive Farbe be-

trachtet hat, eine Handvoll Blumen davorgehalten wird oder ein farbiges Stück aus der Frauentoilette, vielleicht ein Hut mit farbigem Bande. Erst wenn die Erkenntnis gewonnen ist, dass in der Natur und in der Toilette Farbe existiert, die der Künstler nicht auf das Bild nimmt, lassen sich mit Gewinn Bilder betrachten, die positiv Farbe enthalten.

Da die Kinder mehr von der Musik als von der bildenden Kunst zu verstehen pflegen, kann bei der Farbe die musikalische Erfahrung zum Vergleich herangezogen werden. Dass es unmusikalische und musikalische Naturen giebt, wissen sie alle, auch Begriff und Wort für Anschlag, Einsatz, Schönheit, Qualität des Tones scheinen sie zu besitzen. Die Übertragung derartiger Begriffe auf das Gebiet der bildenden Kunst pflegt keine Schwierigkeiten zu machen.

Nicht strenge genug können Phrasen und Allgemeinheiten vermieden werden. Beobachtung und immer wieder die elementare Beobachtung muss den Inhalt aller Kunstbetrachtung bilden, die mit Kindern angestellt wird. Nie darf aus dem Auge verloren werden, dass es sich für das Kind nicht um Begriff, Wesen und Geschichte der Kunst, sondern ausschliesslich um das einzelne Kunstwerk, höchstens um eine einzelne, fest umrissene Künstlergestalt handelt.

Mit dem genau betrachteten Einzelwerke können gelegentlich andere schon bekannt ge-

wordene verglichen werden, etwa um durch den Gegensatz ein auf Farbe gestelltes Bild von einem koloristisch gleichgültigen zu unterscheiden. Aber alle Verallgemeinerungen sind mit der grössten Vorsicht zu behandeln.

Meinungen und Ansichten über Kunst mitzuteilen, ist geradezu Sünde, ganz gleichgültig, ob es im Sinne der sogenannten älteren oder der sogenannten modernen Richtung geschieht. Natürlich wird ein nach der einen oder anderen Seite in Vorurteilen befangener Lehrer keinen Segen stiften.

Der Grundsatz, beim einzelnen Kunstwerk zu bleiben, muss in der Praxis eher übertreibend zur Anwendung gebracht werden. Denn da fehlt es dem Publikum gerade. Wir sind viel eher geneigt, ganze Epochen mit historischem oder kritischem Blick zu überfliegen, sogenannte Richtungen in Bausch und Bogen zu verdammen oder zu preisen, als ein einzelnes Kunstwerk genau zu betrachten und uns über den Eindruck Rechenschaft abzulegen.

Deshalb ist Kunstgeschichte in der Schule, wo sie auf eigener Erfahrung des Kindes nicht ruhen kann, direkt schädlich. Sie sollte streng verpönt sein. Wo sie vorkommt, gehört sie meist in das Gebiet der feineren und auch wohl der derberen Komik. Namentlich in Mädchenschulen. Wenn es die Schule verlässt, hat das arme Kind alles schon gehabt und kann sich von Her-

zen für gar nichts mehr interessieren, denn das Herz, auf das es ankommt, hat nichts gelernt.

Dies darf jedoch nicht so verstanden werden, als sollte das Gefühl noch besonders erregt werden. Nichts wäre verkehrter als irgendwelche Sentimentalität. Was an Empfindungsvermögen vorhanden ist, wird durch die blosse Anleitung zum Beobachten hinreichend wachgerufen.

Überhaupt keine Worte machen und sehr haushälterisch mit dem Ausdruck der Bewunderung oder Begeisterung umgehen. Sind sie beim Lehrer vorhanden, so teilen sie sich unmittelbar mit, und ein warmes, herzliches Wort wird um so stärker wirken, je seltener es kommt.

Auf das Kritisieren, diese abscheuliche Angewohnheit, durch die sich die Halbbildung und die Gefühlsroheit unseres Durchschnittspublikums offenbart, kommt der Mensch nicht von selber. Es entsteht aus einem Ansteckungsstoff, der sich in Massenansammlungen Halbgebildeter entwickelt. Das gesunde Kind hat kein Bedürfnis nach Kritik. Es will geniessen. Diese Kraft des Herzens muss entwickelt werden. Der Lehrer bedarf gar keiner Anstrengung, kritische Anwandlungen, wo sie etwa bei einem einzelnen Kinde schon vorkommen sollten, zu unterdrükken. Sollte er aber selber in seinem Gemüt die leiseste Neigung zum Kritisieren entdecken, so muss er dies Unkraut mit Stumpf und Stiel aus-

rotten, ehe er es wagen darf, mit Kindern vor ein Bild zu treten.

Überhaupt hat er so wenig wie möglich eine Meinung zu äussern oder eine Meinungsäusserung herauszufordern.

Das Kind soll geniessen lernen. Die Lust, zu kritisieren und Kritiken zu hören, hat in unserem Jahrhundert die unmittelbare Freude an allen grossen Erscheinungen der Kunst im Herzen von Millionen und aber Millionen zerstört.

Die Gewöhnung, eingehend und ausdauernd zu beobachten, und das Erwecken der Empfindung, nicht die Mitteilung oder Aneignung von Wissen, sind die Ziele der Kunstbetrachtung. Wie überall, ist das Wissen auch hier nur Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck. Es sollte, soweit es notwendig erscheint, als etwas ganz Selbstverständliches behandelt werden, als blosse Voraussetzung, von der weiter kein Aufhebens gemacht wird. Wissen, das man nicht brauchen lernt oder überhaupt nicht brauchen kann, ist in künstlerischen Dingen so überflüssig wie überall und oft geradezu schädlich, denn, an sich eine unfruchtbare Sache, hat es die Tendenz, steril zu machen, namentlich das gelernte, nicht selbst erworbene Wissen. Was bei der Betrachtung

des Kunstwerkes an Wissen und Erkenntnis nötig wird, sollte stets entwickelt, nie mitgeteilt werden. Das Kind muss sein Wissen selbst erarbeiten, seine Erkenntnis erleben, nur dann werden sie fruchtbar in ihm und aus ihm zur Wirkung kommen.

Wenn sich bei der Unterhaltung eine Gelegenheit giebt, von irgend einem Punkte aus eine Perspektive auf verwandte Erscheinungen zu eröffnen, die dem Kinde bekannt sind, so soll man zugreifen.

Wie bei allem Unterricht, sollte das Wesen der Einführung in die Werke der bildenden Kunst Fröhlichkeit und Heiterkeit sein. Trokkene und pedantische Aufzählung und Auslegung schrecken ab. Wer nicht die Herzensfreude an der Kunst in sich fühlt, sollte von diesem Zweig des Unterrichts die Hand lassen. Ebensogut könnte ein Unmusikalischer Musikunterricht erteilen.

Es bedarf wohl kaum der Betonung, dass ausschliesslich von Originalwerken auszugehen ist. Erst in den höheren Klassen der Gymnasien dürften Photographien zu benutzen sein.

Das Kind soll die wichtigsten Kunstwerke, die es in Hamburg giebt, von Angesicht zu Angesicht genau kennen lernen.

In welchem Alter mit dem Betrachten von Gemälden begonnen werden kann, möchte ich nicht entscheiden, doch meine ich, dass es in der Schule nicht allzu früh geschehen sollte. Etwa um das zwölfte Jahr herum.

Skulptur und Architektur dürften wohl erst mit dem 14. Jahre in Angriff genommen werden.

In Mädchenschulen können die Altersgrenzen sich nach unten ein gutes Stück verschieben. Mädchen sind im allgemeinen früher entwickelt und haben den Vorzug vor Knaben, dass ihr Auge durch die Aufmerksamkeit auf die Toilette besser geschult ist, namentlich für die Erkenntnis der Farbe und für die Empfindung ihrer Qualität.

Besondere Wichtigkeit ist den Gedächtnisübungen beizumessen. Jedes Bild, das durchbesehen ist, muss wie ein Gedicht im Gedächtnis haften, nicht nur nach seinem allgemeinen Inhalt, sondern mit jeder Einzelheit.

Von Zeit zu Zeit ist bei passender Gelegenheit zurückzugreifen und eine Stichprobe über irgend eine Einzelheit zu machen. Es muss verlangt werden, dass jede einzelne Figur bis in die leiseste Bewegung aus dem Gedächtnis wiederholt werden kann.

Mechanische Rekonstruktion eines ganzen

Bildes ermüdet jedoch leicht, nimmt viel Zeit und darf deshalb nicht übertrieben werden.

Bei der gelegentlichen Wiederholung wird sich immer wieder herausstellen, dass die Farbe auf den Bildern, wo sie nicht wesentlich ist, auch im Gedächtnis nicht leicht haftet, dass dagegen ohne Schwierigkeiten der farbige Aufbau eines Bildes aus dem Gedächtnis gelingt, wenn der Künstler in der Farbe gedacht hat. Bei Vautiers Verlorenem Sohn die Farben zu behalten, gelingt wenigen, bei dem grossen Kinderbildnis von Runge sitzen sie wie von selber fest in der Erinnerung.

Den Kindern fällt dieser Unterschied bald auf.

Wenn auch von erzählenden Bildern auszugehen ist, und die schwieriger zugänglichen rein darstellenden Werke im allgemeinen erst später an die Reihe kommen sollten, braucht man doch nicht gerade ängstlich nach einem mechanisch folgerichtigen gradus ad parnassum zu suchen. Es dürfte sich weit eher empfehlen, Leichteres und Schwereres wechseln zu lassen.

Dass mit der lebenden Kunst, d. h. mit der Kunst unseres Jahrhunderts, anzufangen sei, erscheint mir nicht zweifelhaft. Hier sind die

wenigsten Voraussetzungen nötig. Das Kind versteht unmittelbar. Soweit es möglich ist, müssen die Werke der lokalen Kunst zunächst berücksichtigt werden. Sie werden überall die sicherste Grundlage abgeben und auf die Pflege der lokalen Tendenzen vorbereiten.

Doch wird man bei der lebenden Kunst nicht stehen bleiben können.

Nur muss man sich hüten, den Zugang zur alten durch besondere Vorbereitungen zu erschweren. Bei den grossen Kunstwerken vergangener Zeiten — und nur um diese kann es sich handeln — braucht man nicht viel Umstände mit der Einleitung zu machen. Wo das Kunstwerk selber nicht alles enthält, ergeben sich für das, was der Lehrer mitzuteilen hat, bei der eingehenden Betrachtung überall die Anknüpfungspunkte von selbst. Die Hauptsache bleibt, dass das Kunstwerk nicht als Illustration zu einem kunstgeschichtlichen Vortrag oberflächlich angesehen wird, sondern Ausgang und Endziel einer eingehenden Betrachtung bleibt, bei der das kunst- und kulturgeschichtliche Element als möglichst einzuschränkende Zuthat ganz zurücktritt. Es muss immerwährend mit dem Auge gearbeitet werden.

Für die deutsche Jugend müssen die deutschen Meister voranstehen. Das erscheint selbstverständlich, ist aber leider vorläufig noch frommer Wunsch. Wo unsere Knaben in den Gym-

nasien und unsere Mädchen in den höheren Töchterschulen mit alter Kunst bekannt gemacht werden, ist es die antike und die italienische. Und sie pflegen sich das Auge durch den Anblick der fremdartigen Formen (in Gipsabgüssen und Photographien, Originale bekommen sie kaum anders als in den drei grossen Königsstädten zu sehen) derart verwöhnt zu haben, dass sie Dürer, Holbein, Rembrandt, Ostade nicht mehr unbefangen geniessen können. Ich will nicht davon reden, dass sie ihnen, wenn überhaupt, wohl nur als Künstler, wenn nicht geringerer Art, so doch niedrigerer Entwickelungsstufe vorgestellt zu werden pflegen.

An Schongauer, Dürer, Holbein, Ostade, Rembrandt muss das deutsche Kind in die ältere Kunst eingeführt werden. Erst von diesem Standpunkt aus soll es ins Ausland sehen.

Wie unsere germanischen Meister unmittelbar zu Herzen gehen, das haben in zehnjähriger Praxis die Kreise der Hamburger Lehrervereinigung beobachtet und an sich selber in Erfahrung gebracht.

Die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde hat beschlossen, für den Gebrauch der Vorlesungen und für Schulzwecke die wichtigsten Werke der germanischen Meister in Faksimilereproduktionen herauszugeben. Den Anfang macht zum Holbeinjubiläum der Totentanz. Die Ausgaben sollen so wohlfeil werden, dass

sie jeder Hörer der Vorlesung, jedes Kind beim Unterricht wie ein Programm in der Hand haben kann.

Diese Reproduktionen haben, namentlich soweit sie nach Holzschnitten hergestellt sind, den Wert von Originalen.

Von Gipsabgüssen und Photographien erwarte ich für die künstlerische Erziehung nicht viel Gutes und sehr grosse Nachteile.

Ihre Massenhaftigkeit und Unzulänglichkeit verführt zur oberflächlichen Betrachtung. Es ist ein trauriges Schauspiel, eine Mädchenklasse oder Gymnasialklasse vor einer Aufstellung Photographien der Hauptwerke Raffaels oder Michelangelos zu sehen.

Die Flut von Reproduktionen droht die Keime einer künstlerischen Bildung zu ertränken, wo sie sich zeigen. Wer nach eingehenden Vorbereitungen nach Italien kommt, wird die Erfahrung gemacht haben, dass er überall geneigt ist, die Kunstwerke, die er in Reproduktionen noch nicht kennt, zu überschätzen, und dass es ihm schwer fällt, durch den Wust von Reproduktionsbildern, die er im Kopfe hat, von den grossen Meisterwerken einen frischen und neuen Eindruck zu haben.

Es besteht die Absicht, diesen Übungen eine Einführung in der Galerie holländischer und älterer hamburgischer Meister der Kunsthalle folgen zu lassen.

B. VAUTIER

DER VERLORENE SOHN

DER VERLORENE SOHN
VON B. VAUTIER

Ihr habt auf dem Schilde den Titel des Bildes gelesen, der Verlorene Sohn. Woher kennt ihr den verlorenen Sohn?

Aus dem Gleichnis des neuen Testamentes.

In welcher Zeit spielt die Begebenheit, die der Künstler malt, in der Zeit Christi?

Nein, in unserer Zeit.

Aber wir tragen doch keine Kniehosen?

Wir nicht, aber die Bauern.

Auch bei uns?

Ja, die Vierländer.

Das thaten sie schon vor hundert und zweihundert Jahren. Wenn ich nun nicht glauben will, dass die Geschichte, die hier gemalt ist, zu unseren Tagen spielt?

Der Mann an der Thür trägt unsere Tracht, und dann hängt über dem Tisch eine Petroleumlampe.

Wie lange brennen wir denn Petroleum?

Die Kinder schweigen.

Seit etwa 1860. Im Comptoir eines Hamburger Kaufmannes steht heute noch die erste Petroleumlampe, die als Muster nach Deutschland kam. Warum tragen denn die Bauern heute noch dieselben Kleider wie ihre Urgrosseltern?

Sie sind nicht für das Neue.

Manches an der alten Tracht ist auch für den Arbeiter praktischer, z. B. die Kniestrümpfe. Lange Beinkleider sind auf dem Felde und bei mancher anderen Arbeit sehr unbequem. Bei welcher Beschäftigung geben unsere Herren sie jetzt wieder auf und ziehen Kniestrümpfe an?

Beim Wettrudern, beim Radeln.

Wir wollen nun einmal die Geschichte vom verlorenen Sohn in der Bibel nachlesen. — Welche Personen kommen in dieser Geschichte vor?

Der Sohn, der Vater, der Bruder.

Und auf unserem Bilde ausserdem?

Die Mutter, die Grossmutter, die Schwestern, die Magd.

Vergesst den Hund nicht! Welcher Teil der Familie fehlt im Gleichnis?

Alle Frauen.

Welche Figur sieht man auf diesem Bilde zuerst?

Den Vater.

Welche Stelle nimmt er ein?

Die Mitte.

Und wodurch hat ihn der Künstler sonst noch auffällig gemacht?

Durch die Haltung, er ist die höchste Figur im Bild. — Er steht am weitesten vorn.

Noch ein anderes Mittel verwendet der Künstler. Vergleicht den Vater mit dem Sohn.

Der Vater steht, wo es am hellsten ist, der Sohn steht im Dunkelen.

Weshalb ist es nicht umgekehrt? Stellt euch einmal vor, der Sohn stände im hellsten Licht und der Vater im Dunkel.

Es kommt mehr auf den Vater an.

Warum?

Der Vater muss entscheiden, ob der Sohn bleiben soll.

Wir wollen uns nun die Haltung und Bewegung des Vaters genauer ansehen. Hat er schon lange so gestanden?

Nein.

Was hat er wohl vorher gethan?

Er hat am Tisch gesessen.

Woraus schliesst ihr das?

Die anderen sitzen noch am Tisch.

Auch wenn keiner am Tisch sässe, liesse sich aus der Bewegung des Vaters darauf schliessen. Seht einmal seine linke Hand an. Was thut sie?

Sie stösst einen Stuhl gegen den Tisch.

Welchen Stuhl?

Den, auf dem der Vater gesessen hat.

Wie ist es nun vor sich gegangen, dass der Vater in diese Stellung gekommen ist?

Er hat den Sohn eintreten sehen, ist aufge-

sprungen und stösst einen Stuhl gegen den Tisch.

Ist er allein aufgesprungen?

Nein, die Mutter mit.

Und was thut die Mutter?

Sie sucht den Vater zu besänftigen.

Was thut der Vater mit der rechten Hand?

Er streckt sie aus.

Das wollen wir genau besehen. Wenn wir eine Bewegung verstehen wollen, müssen wir sie selber machen. Steh auf, mache es vor und beschreibe, was du thust.

Der Arm wird steif ausgestreckt, schräge nach unten, etwas nach aussen. Dabei dreht er sich ein wenig (um seine Achse, der Ausdruck wird gefunden und erklärt) die Hand ist mit dem Rücken nach oben, die Finger sind gespreizt.

Seht mich an, ich will es euch einmal vormachen. Was drückt diese Bewegung aus?

Abwehren, wegstossen, vertreiben.

Kann man das durch eine andere Gebärde noch stärker ausdrücken?

Jawohl, wenn man den Arm dabei erhebt.

Wir wollen uns merken, dass der Vater nicht die stärkste Gebärde macht. Die rechte Hand macht also die Gebärde des Vonsichstossens. Und was that die Linke?

Sie stiess den Stuhl gegen den Tisch.

Hat das in diesem Moment etwas zu bedeuten?

So stösst er den Sohn von sich.

Sieht man beide Gebärden gleich deutlich?

Nein, die der rechten Hand deutlicher.

Warum hat der Künstler den Unterschied gemacht? Ihr wisst es nicht? Wenn man beides gleich deutlich sehen könnte, würde man nicht wissen, was man zuerst sehen soll. Die Gebärde der rechten Hand ist die Hauptsache. — Wie stehen die Beine?

Der rechte Fuss ist vorgesetzt.

Auf welchem Beine ruht die Last des Körpers?

Auf dem linken.

Welches Bein steht fester auf dem Boden?

Das linke.

Es giebt einen Namen für das festaufstehende Bein, das die Last des Körpers trägt, man nennt es das Standbein. Und das lose aufgestellte Bein, das keine Last trägt und sich freier bewegen kann, heisst das Spielbein. — Wird durch die Stellung der Beine die Gemütsbewegung so deutlich ausgedrückt wie durch die Bewegung der Hände?

Nein.

Aber ich fühle, wenn ich die Stellung der Füsse ansehe, dennoch, dass der Mann erregt ist.

Das Spielbein ist weit vorgestellt.

Nun haben wir den Teil, der die Gemütsbewegung am deutlichsten ausdrückt, noch gar nicht betrachtet, welcher ist es?

Der Kopf, das Gesicht.

Wie trägt der Vater den Kopf?

Er hat ihn in den Nacken geworfen.

Wann macht man diese Bewegung?

Wenn man einem Gegner Trotz bietet.

Welche Teile des Gesichtes drücken die Bewegung der Seele aus?

Die Augen — der Mund.

Ihr habt eins vergessen, es hängt mit den Augen zusammen.

Die Stirn.

Das wollen wir jetzt prüfen. Beschreibt mir den Mund.

Der Mund ist zusammengepresst.

Was hat das zu bedeuten? Wann presse ich den Mund zusammen?

Wenn ich etwas nicht will.

Ihr wisst wohl nicht, wie es kommt, dass das Zusammenpressen des Mundes soviel wie „Nein" bedeutet oder „Ich will nicht". Wann presst ein Säugling den Mund zusammen?

Wenn er die Flasche nicht will.

Ihr könnt euch merken, dass die meisten Bewegungen, durch die der Mund eine Regung der Seele ausdrückt, ursprünglich mit dem Essen zusammenhängen. Seht euch die Mundwinkel des Vaters an.

Sie sind herabgezogen.

Was bedeutet das? Macht es einmal.

Widerwillen, Ekel, Überdruss.

Denkt wieder an den Säugling, wann zieht der die Mundwinkel herab?

Wenn er satt ist und noch trinken soll.

Was bedeutet es also, wenn ich die Mundwinkel herabziehe?

Ich mag nicht.

Und wenn ich im Gespräch über einen Menschen die Mundbewegung mache?

Ich mag ihn nicht, ich will nichts von ihm wissen, er ist mir zuwider.

Zuwider wie was?

Wie Speise, wenn ich satt bin.

Kann mir eine Speise auch zuwider sein, wenn ich hungrig bin?

Ja, wenn sie schlecht ist.

Was thut der Säugling, wenn die Milch sauer ist?

Er macht ein Gesicht und speit sie aus.

Macht auch der Erwachsene eine solche Bewegung, wenn ihm ein Mensch sehr zuwider ist?

Er speit vor ihm aus.

Pflegen wir das zu thun?

Nein, es schickt sich nicht.

Was drückt also der Mund des Vaters aus?

Er will von dem Sohn nichts wissen, — der Sohn ist ihm zuwider, der Vater hat genug von ihm.

Wohin sind seine Augen gerichtet?

Ins Leere.

Wann pflegt man ins Leere zu sehen?

Wenn man sich besinnt.

Wie bewegt sich dabei die Stirn?

Sie ist gerunzelt, die Augenbrauen sind hochgezogen.

Worauf besinnt sich denn wohl der Vater?

Ob er den Sohn nicht doch wieder aufnehmen soll.

Denkt euch, der Vater wäre ganz fest entschlossen, den Sohn von sich zu stossen, er dächte gar nicht daran, ihn wiederaufzunehmen. Nun kommt der Sohn plötzlich herein, wie der Vater am Tisch sitzt. Was wird er thun?

Er wird aufspringen, wird ihn zornig anblicken und ihn hinausweisen.

Mache es einmal vor. Das ist richtig. Der Vater ist auf unserem Bilde noch abweisend, er besinnt sich aber schon. Wer ist nicht mehr abweisend?

Die Mutter. Sie besänftigt den Vater.

Wie macht sie es?

Sie legt die rechte Hand auf seinen Arm, der die abwehrende Bewegung macht, legt die linke Hand um seine Schulter und sieht ihn bittend an.

Nun müssen wir sehen, was die Familie am Tisch sagt. Da ist erst der junge Mensch mit dem Hut auf dem Kopf. Wer ist das?

Der Bruder, der zu Haus gebliebene Bruder.

Wie sieht der den Verlorenen an?

Misstrauisch, unmutig.

Was thut die Schwester, die vom Tisch aufgesprungen ist?

Sie fasst mit der Rechten nach ihrem Kopf.

Was bedeutet das?

Sie ist erschrocken.

Warum fasst man nach dem Kopf, wenn man vor etwas erschrickt?

Man schützt den Kopf.

Was thut sie mit der linken Hand?

Sie fasst nach ihrer älteren Schwester.

Das bedeutet wieder Schutz suchen. Und ihr Gesicht?

Augen und Mund sind aufgerissen.

Was bedeutet das?

Schrecken.

Warum mache ich die Augen weit auf, wenn ich erschrecke? — Den Ausdruck der Augen versteht man, wenn man an das wirkliche Sehen denkt. Was für Gegenstände sind es, die man mit weitoffenen Augen ansieht?

Grosse Gegenstände, die man plötzlich erblickt.

So wirkt die plötzliche Erscheinung des verlorenen Bruders wie etwas Grosses, Furchtbares, das überraschend kommt, auf seine Schwester.— Was thut die ältere Schwester?

Sie sieht den Vater bittend an und legt flehend die Hand auf die Brust.

Am Tisch sitzt noch eine Frau?

Die Grossmutter. Sie erhebt sich mühsam vom Stuhl.

Was mag sie wollen?

Den Vater besänftigen.

Und die kleine Schwester?

Sie ist beim Essen geblieben.

Warum wohl?

Sie versteht noch nicht, was vorgeht.

Nun wenden wir uns zum verlorenen Sohn. Er ist über den Vorplatz hereingekommen. Überraschend, niemand hat ihn erwartet. Wo hat er sich hingestellt?

An der Thür.

Warum ist er nicht weitergegangen?

Er steht und wartet — er ist demütig.

Wie steht er da?

Er hat sich gegen den Pfosten gelehnt.

Was bedeutet das?

Er ist erschöpft — matt.

Vielleicht. Aber er will möglicherweise auch damit ausdrücken, dass er noch ein gewisses Recht fühlt. Wohin blickt er?

Er hat den Kopf gesenkt und blickt zu Boden.

Was bedeutet das wieder?

Demut, Ergebenheit.

Was thun die Hände?

Die Rechte mit dem Hut hängt herab. Die Linke streichelt den Hund.

Hat das etwas zu bedeuten, dass der Hund ihm entgegenspringt?

Der Hund hat ihn erkannt und freut sich.

Warum freut er sich?

Er mag ihn leiden.

Was schliessen wir daraus?

Dass der Sohn gut gegen Tiere ist.

In welchem Zustande befindet sich der Sohn?

Er ist verkommen. Sein Haar ist verwildert und ungepflegt, sein Anzug schlecht.

Wo mag er sich aufgehalten haben?

In der Stadt, er trägt keine Bauernkleidung.

Wie kommt es, dass wir so viel von ihm sehen, obgleich er im Dunkel steht?

Der Hintergrund ist beleuchtet.

Wisst ihr, wie man die Erscheinung eines dunkelen Körpers nennt, der sich von einem hellen Hintergrunde abhebt?

Schatten — Schattenriss.

Mit einem Fremdwort pflegen wir auch Silhouette zu sagen (der Ausdruck wird erklärt). Nun haben wir noch eine Figur vergessen.

Die Frau an der Thür.

Wer mag sie sein?

Die alte Magd, sie trägt ein Kopftuch.

Wie ist sie dahin gekommen?

Sie ist dem Sohn entgegengesprungen.

Gerade wie der Hund. Aber warum reicht sie ihm nicht die Hand oder umhalst ihn?

Sie erschrickt vor seinem Aussehen.

Wie drückt sich das aus?

Sie ringt die Hände und sinkt gegen die Wand.

Das biblische Gleichnis wird nun noch einmal herangezogen. Es wird sodann das ganze Zimmer genau betrachtet und in allen Einzelheiten genau beschrieben. Woher kommt das Licht? Welche der Lichtquellen (das Wort muss gefunden werden) sind sichtbar, welche nicht? Was ist direkt beleuchtet, wo treten Reflexe auf? — Dann werden die Farben benannt. Es stellt sich heraus, dass sie immer als schmutzigrot, dunkelblau, stumpfgrün und im ganzen als trübe bezeichnet werden müssen. Die Kinder wissen, dass die Bauern kräftige und entschiedene Farben lieben. Es wird der farbige Hut eines Mädchens an das Bild gehalten, um den Gegensatz zu zeigen. Der Künstler hat die Farben nicht hervorgehoben. Wenn man an das Bild denkt, erinnert man sich der Farben nicht mit. Was der Künstler ausdrücken will, kann er auch ganz ohne Farbe darstellen. Das Bild ist ebenso interessant in der Photographie. Es erzählt eine Geschichte. — Erzählen uns alle Bilder eine Geschichte? — Es giebt in der Natur Dinge, die gar nichts bedeuten, deren Betrachtung aber doch zu unseren grössten Freuden gehört. Was meine ich wohl?

Die Blumen.

Warum sieht man die Blumen so gern an?

Weil sie schön sind — weil sie schöne Farben haben.

Es giebt auch Gemälde, die man nur deshalb betrachtet, weil sie schön sind, nicht weil sie etwas erzählen oder etwas bedeuten. Man muss sie ansehen, wie man Blumen ansieht. Hier ist solch' ein Bild. Was stellt es dar?

Blumen in einer Vase.

Wie die gewöhnlichen Menschen die Blumen betrachten, um sich an der Lieblichkeit ihrer Farbe und Form zu erfreuen, so sehen die Maler viele andere Dinge an, deren Schönheit die meisten Menschen gar nicht merken. Was hat der Künstler auf diesem Bilde gemalt?

Eine Auster, eine angeschnittene Citrone, eine silberne Schale.

Wenn der gewöhnliche Mensch an diesem Tisch vorübergegangen wäre und gesehen hätte, da steht ein Glas, da liegt eine Citrone neben einer Austernschale, so hätte er genug gehabt und sich nicht mehr darum gekümmert. Der Künstler ist stehen geblieben und hat sich in die Betrachtung des Glases vertieft und beobachtet, an welchen Stellen das Licht zurückgeworfen wird, wie sich die Dinge umher im Glase spiegeln, wie das Stück von der Glaswand erscheint, durch das man hindurch sehen kann, welche Wirkung entsteht, wo die beiden Wände sich decken, oder wo der Wein durchscheint. Ebenso hat er sich in die Beobachtung der Citrone und

der Austernschale vertieft. Der Künstler sieht nicht nur die Dinge, die er malen will, so genau an, sondern alle Dinge. Er hat mehr Genuss davon als die anderen, die nicht genau zusehen, ahnen können.

Auf diesem Bilde hat ein bedeutender Maler sich auszudrücken bemüht, wie schön er ein Kalbsviertel findet. Was würden wohl die meisten Menschen sagen, wenn sie dieses Bild sehen?

Das möchte ich nicht im Zimmer haben. Künstler denken anders. Ihr habt oben in der Galerie die Bilder Kaiser Wilhelms, Bismarcks und Moltkes gesehen. Der Künstler, der sie gemalt hat, einer unserer bedeutendsten Meister, war vor einigen Jahren in der Kunsthalle und sah dieses Kalbsviertel. Er war so entzückt davon, dass er ganz dringlich fragte, ob die Kunsthalle es wohl hergeben würde. Es giebt bedeutende Künstler, die ihr ganzes Leben lang solche Bilder von Blumen und leblosen Dingen malen, deren Schönheit sie gefühlt haben, und es giebt Kunstfreunde, die solche „Stillleben" sehr hoch schätzen. Wenn eure Köchin in die Kunsthalle ginge, welches Bild würde ihr wohl besser gefallen, der verlorene Sohn oder das Kalbsviertel?

Es giebt Bilder, die dem Beschauer etwas erzählen, diese sind auch bei dem Ungebildeten beliebt, und es giebt andere Bilder, die nur für die Künstler und Kunstfreunde schön sind.

PH. O. RUNGE
KINDERBILDNIS

NIV. F. H.

KINDERBILDNIS VON PH. O. RUNGE

Wie kommt euch dies Bild vor?

Altmodisch. Komisch.

Woran liegt das wohl?

An der Tracht.

Könnt ihr an den Kleidern der Kinder erkennen, wann das Bild gemalt ist? Nein? Dann seht euch einmal das Mädchen in dem weissen Kleide an. An welche historische Persönlichkeit erinnert euch die Tracht?

An die Königin Luise.

Weshalb?

Wegen der kurzen Taille.

Das stimmt auch, denn das Bild stammt wirklich aus der Zeit der Königin Luise, es wurde 1805 gemalt. Aus der Tracht der Knaben würdet ihr die Zeit vielleicht so schnell nicht erraten haben. Aber die kurze Taille kommt auch hier wieder vor, ebenso beim Kind im Wagen. Wisst ihr, weshalb man damals so kurze Taillen

trug? Man richtete sich nach dem griechischen Stil, die Häuser und Paläste sollten aussehen, als hätten die alten Griechen sie gebaut, und die Menschen richteten sich nach dem Aussehen griechischer Statuen. Für die Männer war es schwer, weil die moderne Tracht mit Rock und Weste und Beinkleid einmal feststand, aber die Frauen konnten ihrem Ideal erheblich näher kommen. An der Tracht dieser drei Kinder sehen wir übrigens ein Kleidungsstück, das wir bei den antiken Statuen nicht finden. Welches meine ich wohl? Fangt vom Kopfe aus an.

Den Spitzenkragen.

Das hat etwas zu bedeuten. Die Mode, sich nach den alten Griechen zu richten, dauerte nicht lange. Es kam eine neue Zeit, die für eine andere Epoche schwärmte, für das Mittelalter mit Burgen und gotischen Kirchen, mit Rittern und Edelfräulein. Diese Zeit nennt man die Romantik. Auf ihren Einfluss in der Tracht deuten die weissen Kragen, die man sich als ritterliche Festkleidung dachte. — Wenn ich euch ein Bild aus der Zeit Luthers zeigte, würdet ihr mir dann auch sagen, es sei altmodisch?

Nein, dann hiesse es altertümlich.

Worin liegt der Unterschied?

Altmodisch ist, was noch nicht sehr lange her ist.

Richtig, wenn eine Tracht aus der Mode ist, dauert es beinahe hundert Jahre, bis sie alter-

tümlich und nicht mehr altmodisch wirkt. — Wie würdet ihr das Bild nennen?

Spielende Kinder.

Sind es bloss Kinder im allgemeinen, wie auf den Liebigbildern und den Aufklebebildern, oder hat der Künstler wirkliche Kinder abgemalt?

Es sind wirkliche Kinder.

Woran seht ihr das?

Sie sind nicht hübsch genug.

Wie nennt man das Gemälde, das einen wirklichen Menschen darstellt?

Ein Porträt, ein Bildnis.

Wir haben also ein Kinderbildnis vor uns, ein Kinderbildnis von 1805. Wie werden heute Kinderbildnisse hergestellt?

Durch Photographie.

Die gab es damals noch nicht. Wenn man unser Bild nicht genau ansieht, hält man es dann für ein Bildnis?

Nein, gewöhnlich malt man ein Bildnis nicht mit einer Landschaft.

Das ist zu schwierig. Nun wollen wir uns die Kinder einmal ansehen. Womit sind sie beschäftigt?

Der Knabe und das kleine Mädchen ziehen einen kleinen Wagen, in dem ein kleines Kind sitzt.

Sind sie in der Fahrt?

Nein, sie wollen abfahren.

Warum malte der Künstler sie nicht in vollem Jagen?

Das passt sich nicht für ein Bildnis. Wenn sie sich so rasch bewegen, kann man sie nicht genau betrachten.

Woraus sehen wir, dass sie gerade weiterfahren wollen?

Der Knabe erhebt die Peitsche.

Er ist Kutscher und Pferd zugleich. Was thut das Mädchen?

Es sieht sich nach dem Kleinen um.

Was würdet ihr sagen, wenn der Junge esthäte?

Das wäre unnatürlich. Mädchen sind vorsorglicher.

Was sieht das Mädchen?

Es sieht, dass das Kleine einen Blattstengel angefasst hat.

Woran merkt man, dass sie das sieht?

Sie streckt erschrocken die Hand aus.

Was wird sie sonst noch thun?

Dem Kinde zurufen, es soll loslassen.

Warum?

Sonst fällt es aus dem Wagen, wenn sie zufahren, denn kleine Kinder halten fest.

Wie kommt das kleine Kind dazu, nach dem Stengel zu fassen?

Kleine Kinder greifen nach allem.

Wir wollen es uns einmal näher ansehen. Weiss es, dass es einen Gegenstand gepackt hat?

Nein, es sieht ihn nicht an.

Wie geschieht diese Bewegung also?

Unbewusst.

Wohin guckt das Kind?

Nirgend hin. Kleine Kinder sehen ins Leere.

Wisst ihr, wie man das mit einem Fremdwort nennt, wenn man einen Gegenstand scharf ins Auge fasst?

Den Blick fixieren.

Kleine Kinder können den Blick noch nicht fixieren. Was fällt euch an den Augen auf?

Sie schielen ein bischen.

Ist das eine Eigentümlichkeit dieses Kindes?

Nein, kleine Kinder schielen oft ein wenig.

Mit welcher Hand greift es?

Mit der Rechten.

Was thut die Linke?

Sie fasst den Wagenbort an.

Und die Füsse?

Die Füsse sind nackt und bewegen sich.

Ist das richtig beobachtet?

Ja, kleine Kinder spielen immer mit den Füssen, wenn sie keine Strümpfe und Schuhe anhaben.

Beschreibe mir die Bewegung des Jungen.

Mit der Linken fasst er die Deichsel, die Rechte hält die Peitsche hoch und will losschlagen. Er blickt den Beschauer an.

Was das grössere Mädchen thut, haben wir schon gesehen. In welcher Stellung sehen wir ihr Gesicht?

Beinahe im Profil.

Wo befinden sich die Kinder?

Auf einem Wege vor einem Staket.

Wie ist das Staket gefärbt?

Weiss.

Was befindet sich dicht hinter dem Staket?

Eine Hecke.

Kennt ihr die Pflanze?

Liguster.

Und hinter der Hecke?

Liegt eine grosse Wiese.

Was sehen wir am Rand der Wiese?

Häuser und Gärten.

Das ist eine alte hamburgische Anlage. Früher pflegten die Hamburger den Bauern um Hamburg ein Stück Land an der Strasse abzukaufen, dann hatten sie von ihrem Garten aus den Blick über die grosse Wiesenfläche und hatten immer frische Luft. Was seht ihr in der Ferne?

Türme.

Der deutlichste ist der von St. Georg, den man damals von Eimsbüttel, wo die Kinder wohnten, noch sehen konnte. Eins der Häuser sieht aus wie beflaggt. Es sind aber keine Fahnen. Was mögen diese langen Streifen Zeug bedeuten?

Es ist eine Färberei.

Wohin führt der Weg rechts?

Nach dem Haus.

Was seht ihr davon?

Es hat ein rotes Dach und weissgestrichene Fensterrahmen.

Wie heisst die Pflanze, deren Blattstengel das kleine Kind anfasst?

Sonnenblume.

Nun haben wir uns klar gemacht, was die Kinder thun, und haben ungefähr alles genannt, was auf dem Bilde zu sehen ist. Jetzt wollen wir uns das Werk einmal ganz genau im einzelnen ansehen. Welche Farben haben die Kleider der Kinder?

Das Mädchen hat ein weisses Kleid an, der Junge einen grünen Anzug, das kleine Kind ein rotes Kleid mit weissen Tupfen.

Hat das Mädchen nichts Farbiges an sich?

Es hat rote Lederschuhe und einen gestickten Saum.

Was ist auf den Saum gestickt?

Eine Rose, eine Nelke mit ihren Blättern.

Woher kommt das Licht?

Das Licht fällt von links.

Aber auf dem Kleid sehen wir helle beleuchtete Streifen in dem Schatten, den der Körper des Knaben auf das Mädchen wirft. Woher kommen die? Geht das Licht durch den Körper?

Nein, es sind Reflexe vom Wege.

Wo sehen wir am Mädchen sonst noch Reflexlichter?

Am Halse.

Welchen Ton haben diese?

Sie sind grünlich.

Woher kommt das?

Der Anzug des Jungen wirft einen grünlichen Schein.

Welche Teile haben sonst noch Reflexlichter?

Die Knöchel der linken Hand auf der Deichsel, der linke Arm, die rechte Hand.

Von wo sehen wir die rechte Hand beleuchtet?

Von unten durch die Reflexe.

An welchem der beiden anderen Kinder sehen wir am meisten Reflexlicht?

An dem Kind im Wagen.

Beschreibt mir die Beleuchtung des rechten Armes!

Der Arm hat bis zur Handwurzel direktes Licht, die Hand liegt im Schatten und wird durch Reflexe erhellt.

Wie ist es mit den Füssen?

Die Füsse sind im Schatten und erhalten Reflexe.

Wo sind sonst noch Reflexe zu beobachten?

Am Hals, am Gewand.

Und beim Jungen?

Auch namentlich am Hals und am Anzug *)

Welche Farbe tragen die Schuhe des grünge kleideten Jungen?

---

*) Einzelne Teile, wie die rechte Hand des kleinen Kindes und der Körper des Mädchens, sind in Bezug auf alle Einzelheiten der Beleuchtung ganz genau zu beschreiben.

Sie sind gelb.

Seht einmal nach, wo ausser an den Kindern die Beleuchtung besonders zart beobachtet ist?

An der Sonnenblume. Einzelne Blätter erhalten direktes Licht, einzelne werden durch starke Reflexe vom Boden beleuchtet, andere sind dunkel.

Wie nennt man die Wirkung eines dunkelen Körpers gegen einen hellen Hintergrund?

Den Schattenriss. Die Silhouette.

Denkt jetzt einmal an die Farben, die wir auf Vautiers Verlorenem Sohn beobachtet haben, und vergleicht sie mit den Farben auf diesem Bilde.

Beim Verlorenen Sohn sind die Farben dunkel und trübe, bei dem Kinderbildnis sind sie hell und klar.

Nun wollen wir das Bild verhängen. Versucht einmal, ob ihr die Farben alle behalten habt.

Die Kinder nennen, ohne sich zu besinnen, alle Farben richtig.

Hier steht das Bild von Vautier, seht es euch noch einmal auf die Farben an, recht genau. Jetzt verhängen wir dies Bild wieder. Nun lasst sehen, ob ihr die Farben behalten habt.

Die Kinder nennen nur wenige richtig, verwirren sich aber sehr bald.

Da seht ihr einen grossen Unterschied zwischen den beiden Bildern. Bei Vautier haben wir neulich schon gesehen, dass es auf die Farbe gar

nicht ankommt. Was der Künstler hat ausdrücken wollen, das lässt sich auch an der Photographie erkennen, wo die Farben wegbleiben. Sie waren ihm die Nebensache. Deshalb können wir sie nicht ohne grosse Mühe behalten. Bei Runge hält das Gedächtnis sie ohne Schwierigkeit fest. Wenn wir uns denken, die Kinder wären auch in grauviolett, graugelb, graubraun, rotgrau gekleidet, wäre es noch dasselbe Bild? Wäre es noch so freundlich und frisch? Bei Runge ist die Farbe eine Hauptsache. Er freut sich daran, schöne Farben zu wählen und sie hell zu beleuchten. Nicht immer denken die Künstler so. Es giebt viele Bilder, die keine hellen Farben haben. Kennt ihr Menschen, die sich an hellen, freundlichen, leuchtenden Farben freuen?

Die Damen.

Wann tragen die Damen namentlich gern helle und leuchtende Farben?

Wenn sie sich schmücken, wenn sie zu Ball gehen.

Warum wählen sie solche Farben?

Weil sie besser stehen und hübscher sind.

Wer trägt meistens dunkele und stumpfe Farben?

Die Herren.

Das thaten sie nicht immer. Im vergangenen Jahrhundert trugen sie apfelgrüne seidene Röcke und gelbe seidene Westen dazu, oder sie

wählten andere leuchtende Farben, wie heute nur die Damen thun, wenn sie zu Ball gehen.

Es liegt nahe, bei diesem Kontrast auf die Malerei in unserem Jahrhundert hinzuweisen, die in der Art Vautiers die Farbe verschmäht, und an die Künstler zu erinnern, die auf die Beobachtung von Farbe und Licht in der Natur ausgehen wie Runge. Doch halte ich das für bedenklich. Es wird zu leicht die blosse Beobachtung verlassen und das Gebiet der Kritik betreten.

RÜSTUNGEN VON ADOLPH MENZEL

Von wem ist dieses Bild gemalt?

Von Adolph Menzel.

Was wisst ihr von diesem Künstler?

Er hat das Leben Friedrichs des Grossen geschildert.

Wie würdet ihr dieses Bild seiner Technik nach nennen?

Einen Stahlstich.

Warum?

Es ist unter Glas, es hat schwarz und weisse Farbe.

Das trifft nicht ganz zu, ich sehe noch eine andere.

Braun.

Ihr werdet die Technik noch nicht kennen. Man nennt sie meistens Guaschmalerei. Aus welcher Sprache stammt das Wort?

Aus der französischen.

Und die Franzosen haben es von uns, es hängt

ADOLPH MENZEL

RÜSTUNGEN

mit Waschen zusammen. Auf welchen Stoff deutet das Wort?

Auf Wasser.

Wir haben bisher Bilder mit Ölfarben besehen, wie haben wir Guaschfarben zu übersetzen?

Wasserfarben.

Wie nennt man Wasserfarben gewöhnlich?

Aquarell.

Das klingt uns feiner. Der Künstler würde dies Bild nicht Aquarell nennen. Es giebt zweierlei Wasserfarben, durchsichtige, bei denen immer noch etwas vom Papier durchscheint, und undurchsichtige, bei denen das Papier bedeckt wird. Man nennt sie Deckfarben. — Zu welcher Art gehört dieses hier?

Zu den Deckfarben.

Menzel hat sehr viel Bilder in Deckfarben gemalt, und einige seiner allerbesten. Er ist der einzige grosse deutsche Künstler in unserem Jahrhundert, der diese Technik ausgebildet hat. — Was stellt dieses Bild dar?

Rüstungen.

Sind Menschen drin?

Nein.

Sieht man es auf den ersten Blick? Und warum nicht?

Die Rüstungen sind hingestellt, als ob Menschen darin steckten.

Wo habt ihr Rüstungen gesehen?

Im Altertümermuseum.

Und wie stehen sie dort?

Ganz gerade, auf einem Ständer.

Könnten sie sich so halten, wie Menzel sie gemalt hat?

Sie würden zusammenfallen.

Das ist doch etwas Unnatürliches. Wir wollen doch sehen, ob wir herausbekommen, weshalb der Künstler das so gemacht hat. Wenn man das Bild flüchtig mit dem ersten Blick trifft, meint man, wirkliche Ritter zu sehen. Nehmen wir nun einmal an, es wären lebendige Menschen. Welcher von den Rittern scheint der Oberste zu sein?

Der zweite von rechts.

Warum? — Was thut er?

Er redet die anderen an.

Und wie steht er da? In welcher Haltung?

Den anderen gegenüber, befehlend.

Wir wollen uns seine Stellung ansehen. Beschreibt sie.

Das rechte Bein ist das Standbein, das linke das Spielbein.

Was ist von den Armen zu sagen?

Den rechten Arm sieht man nicht, der linke Unterarm ist erhoben.

Wenn wir die Beine nicht sehen könnten, sondern nur die Arme, könnten wir dann einen Schluss machen, welches Bein das Standbein und welches das Spielbein wäre?

Wenn der linke Arm eine Geste macht, pflegt das rechte Bein das Standbein zu sein.

Wie trägt der Oberste den Kopf?

Er trägt ihn hoch.

Und nun vergleicht seine Rüstung mit denen der anderen. Wodurch unterscheidet sie sich?

Sie ist eleganter.

Der Oberste redet also. Und was thun die anderen?

Sie hören zu.

Nehmen wir den ersten rechts. Beschreibt einmal seine Haltung.

Der Körper ruht auf beiden Beinen, das rechte ist etwas vorgestellt. Der Oberkörper ist vorgebeugt, die rechte Hand ist auf das Knie gestützt, der Kopf ist etwas vorgestreckt.

Was würde der Mann, wenn einer darin steckte, in diesem Augenblick thun?

Er würde geradeaus sehen.

Was deutet die Stellung dieser Rüstung an?

In die Ferne sehen und lauern.

Nun die folgende.

Das rechte Bein ist das Standbein, das linke kaum zu erkennen. Der Unterarm ist etwas vorgestreckt, der Kopf ist in den Nacken gelegt.

Wohin würden die Augen blicken?

Nach oben.

Und was würde der Oberste von den Händen sehen, die etwas vorgestreckt sind?

Die Handfläche.

Was will ich ausdrücken, wenn ich mich mit dem Blick nach oben und mit nach unten ausgestreckten Händen, die Handfläche nach vorn, vor einen anderen Menschen hinstelle? Denkt daran, dass die Handfläche zeigen immer eine Gebärde des Gebens ist.

Ich biete mich dir an, ich gehöre dir ganz, thu mit mir, was du willst, befiehl, ich gehorche.

Beschreibe die folgende Figur.

Linkes Standbein, rechtes Spielbein, der rechte Arm hängt schlaff herab.

Könnt ihr darin einen besonderen Ausdruck finden?

Nein.

Beschreibe die letzte Figur.

Rechtes Stand- und linkes Spielbein. Der rechte Oberarm ist nach hinten gerichtet, der Unterarm liegt auf der Hüfte.

Was mag das bedeuten?

Er prüft vielleicht, ob ein Riemen fest genug angezogen ist.

Wie könnte man wohl die ganze Scene bezeichnen?

Vor der Schlacht.

Was thäte dann der Oberste?

Er hielte eine Ansprache.

Und der erste rechts?

Er spähte nach dem Feind.

Der zweite?

Er drückt seine Hingebung aus.

So ungefähr hat es Menzel auch gemeint. Aber nicht das allein hat er ausdrücken wollen, als er dieses Bild malte, und es ist ihm nicht einmal zuerst auf die Darstellung dieser Scene angekommen.

Das Bild trägt die Jahreszahl 1866. Damals malte Menzel ein grosses Bild von der Krönung König Wilhelms von Preussen, unseres ersten Kaisers. Der König hatte ihm im Schloss zu Berlin einen grossen Saal gegeben, wo er malen konnte. In dem Saal standen viele alte Rüstungen, und wenn Menzel sich an seinem grossen Bilde müde gearbeitet hatte, dann malte er Helme und Armschienen, Beisskörbe bissiger Pferde und Ritterrüstungen. Ihn interessierten die hellen Lichter und Reflexe auf dem dunkelen blanken Metall und zugleich die gespenstige Lebendigkeit, die die Rüstungen haben, wenn man sie plötzlich erblickt oder wenn man sie lange Zeit verloren ansieht. Solche Rüstungsstudien giebt es viele von Menzels Hand. Er hat sie alle zu seinem Vergnügen gemacht und sie viele Jahre lang nur seinen Freunden gezeigt, die zu ihm ins Atelier kamen. Viel später erst, als er ein sehr berühmter Künstler war, bewarben sich die Ausstellungen darum, und dann

kauften die Museen und die Sammler sie, und Künstler und Kunstfreunde bewunderten sie. Aber was sie am meisten anstaunten, war nicht das, was wir so eingehend betrachtet haben, der Spass, der in dem Bilde steckt, sondern es war die malerische Darstellung des Metalls mit allen Lichtern, Reflexen und tiefen Schatten.

Wir besitzen von Menzel noch drei andere Bilder, die alle in ganz ähnlicher Weise entstanden sind.

Die Atelierwand ist eine Partie der Wand seiner Werkstatt. Wenn er abends mit dem Licht in der Hand daran vorüberging, dann schienen ihm die Gipsabgüsse von Armen und Köpfen, von Leibern und Totenmasken auf dem roten Grunde der Wand in der flackernden Beleuchtung, wie wenn das Leben der Menschen, nach deren Gliedern sie abgeformt waren, plötzlich wieder in sie hineingefahren sei. Und so hat er dieses Stück Wand einmal bei Lampenlicht gemalt. Auch dieses Bild hat er bis vor wenig Jahren in seinem Atelier behalten. Ebenso die Landschaft, das Nymphenbad im Zwinger zu Dresden. Als er es malte, um 1850, war niemand ausser ihm, der erkannt hatte, wie schön dieser verfallene Winkel in Dresden war; beinahe fünfzig Jahre hat er das Bild bei sich behalten. Das Bildnis, das wir besitzen, hat er einem Freunde gemalt und geschenkt.

A. HELSTED

DER STADTRAT HÄLT SITZUNG

DER STADTRAT HÄLT SITZUNG
VON A. HELSTED

Was stellt das Bild dar?
Eine Sitzung.
Wer ist die Hauptperson?
Der Sprechende.
Und wer ist die zweitwichtigste?
Der, den er anredet.
Wodurch sind die beiden aus dem Kreise herausgelöst?
Sie sehen sich an.
Wer mag der Angeredete sein?
Der Vorsitzende.
In welcher Stimmung spricht der Redner?
Er ist heftig.
Und wie wirkt seine Rede auf den Vorsitzenden?
Unangenehm.
Um was wird es sich handeln?
Um einen Angriff, eine Meinungsverschiedenheit.
Beschreibe die Bewegung des Sprechenden.

Er ist aufgestanden, hat die Hände weit vor sich auf den Tisch gestützt und beugt sich vorüber.

Was bedeutet dieses Vorbeugen?

Er möchte seinem Gegner näher kommen.

Worin äussert sich die Erregtheit des Sprechenden?

In dem Aufstützen, in dem Mienenspiel, in der Gleichgültigkeit gegen den Stuhl, den er bei der nächsten Regung umwerfen wird.

Nun der Vorsitzende. Wie sieht er den Angreifer an?

Mit gekniffenen Augen.

Wann machen wir beim Sehen die Augen klein?

Wenn wir kleine Dinge betrachten.

Was will ich damit ausdrücken, wenn ich einen Menschen so ansehe?

Du bist mir viel zu klein. — Du Knirps.

Wie bewegt er den Kopf?

Er legt ihn in den Nacken.

Was bedeutet das, wenn ich im Gespräch mit einem anderen den Kopf in den Nacken lege?

Ich will nichts von ihm wissen. — Ich ziehe mich von ihm zurück, ich will mich fernhalten.

Dafür haben wir ein sehr feines Gefühl, solch eine Bewegung verstehen wir sofort. Nun seht euch den Mund an.

Der Mund ist zusammengepresst. Die Winkel sind heruntergezogen.

Wann presst ein Säugling den Mund zu? Wir haben es neulich schon gefunden.

Wenn er die Flasche nicht mag.

Und der Erwachsene?

Wenn er etwas nicht annehmen will.

Das gilt für wirkliche Dinge und für Meinungen. Welche Empfindung wird durch die herabgezogenen Mundwinkel ausgedrückt?

Ekel, Abscheu, Widerwillen.

Wovor drückt der Vorsitzende Abscheu aus?

Vor der Ansicht des Sprechers, vor dem Sprecher.

Wenn ein kleines Kind solch einen Mund macht, was weiss die Mutter dann?

Es schmeckt ihm etwas nicht.

Das ist auch ursprünglich die Meinung dieser Gebärde. Was will man damit sagen, wenn man einen Menschen ansieht und zieht die Mundwinkel herab?

Du bist mir unangenehm wie eine ekelhafte Speise.

Was sagt nun das Mienenspiel des Vorsitzenden, wenn wir das Zurücklegen des Kopfes, das Zusammenkneifen des Auges, das Verziehen des Mundes zusammennehmen?

Ich will nichts mit dir zu thun haben — du Knirps bist mir der Mühe nicht wert — du bist mir ganz zuwider.

Die Gebärdensprache des Vorsitzenden drückt aber noch viel mehr aus. Was thut er mit der Rechten?

Er hat den Ellbogen auf den Tisch gestützt und hält den Kneifer hoch.

Wie würdet ihr die Bewegung dieser Hand nennen?

Elegant, absichtlich.

Was bedeutet es, wenn man vor einem Gegner die Brille abnimmt?

Ich sehe dich auch so ganz genügend.

Und wenn man mit Absicht die Brille aufsetzt?

Ich muss dich mir mal genauer ansehen.

Macht diese Gebärde der Hand mit dem Kneifer einmal nach, was will der Vorsitzende dem Sprecher damit zu verstehen geben?

Dass er ein vornehmerer Mann sei.

Wenn man sich über eine Gebärde ganz klar werden will, muss man sie nachmachen. — Die linke Hand ist auch noch zu betrachten. Was thut sie?

Sie spielt mit dem Löschblatt.

Was will der Vorsitzende damit ausdrücken?

Nichts.

Warum spielt er denn mit dem Löschblatt?

Das thut die Hand von selber.

Wann pflegt man mit den Händen zu spielen?

Wenn man erregt ist.

Das ist der Vorsitzende offenbar. Aber wie will er scheinen?

Ruhig.

Und die linke Hand verrät ihn. — Sind die beiden Gegner aus demselben Stande?

Nein, der Vorsitzende ist feiner.

Woran sieht man das?

An den gepflegten Händen — an dem gepflegten Haar.

Wie ist das Haar des Angreifenden behandelt?

Mit Wasser gebürstet.

Am Haar sieht man immer zuerst, ob ein Mensch gewohnt ist, etwas auf sich zu halten. — Nun wollen wir uns die anderen ansehen. Beschreibe mir den Mann zur Linken des Vorsitzenden.

Er hält die Hände gefaltet auf dem Tisch und beugt sich darüber.

Sitzt er, als ginge es ihn nichts an? Betet er?

Nein, er hört genau zu.

Woran sieht man das?

An seinen Augen, die geradeaus blicken — an seiner Stirn, die wagerecht gerunzelt ist.

Warum runzeln wir die Stirn, wenn wir scharf zuhören? Ihr wisst es nicht? Thut der Hund es auch? Nein — was thut er denn?

Er spitzt die Ohren.

Warum thun wir es nicht auch, wenn wir horchen?

Wir können es nicht.

Dafür ziehen wir dann die Augenbrauen hoch, als ob wir die Augen öffnen wollten. Bei uns

müssen die Augen sich für die Ohren bewegen
Was mag dieser Mann wohl sein?

Ein Geistlicher, er ist glatt rasiert und trägt eine weisse Halsbinde.

Nun der folgende.

Er hat sich zurückgelehnt, hat die Hände in die Ärmellöcher seiner Weste gesteckt und blickt den Redner an.

Erklärt mir seinen Gesichtsausdruck.

Die Augen sind weit geöffnet, die Augenbrauen hoch gezogen, die Stirn hat wagerechte Falten.

Wann öffnen wir die Augen so weit?

Wenn wir etwas Grosses sehen.

Und wenn wir in der Unterhaltung einen anderen mit solchen Augen ansehen?

Dann sind wir erstaunt.

Wir thun, als ob wir plötzlich einen grossen Gegenstand zu sehen bekommen, der uns überrascht. Nase und Mund ergänzen das Spiel.

Er rümpft die Nase.

Wann thun wir das?

Wenn wir etwas Unangenehmes riechen.

Und wenn wir — was sich eigentlich nichtschickt — von einem Menschen mit Nasenrümpfen sprechen?

Dann wollen wir sagen, er ist uns unangenehm wie ein übler Geruch.

Wir sagen es ja auch direkt: ich kann den Kerl nicht riechen. Was drückt der Mund aus?

Widerwillen, die Winkel sind herabgezogen.

Was diese Miene ursprünglich sagen will, wissen wir ja schon. Nun sitzen noch zwei an der Schmalseite.

Der eine ist kurz und dick, er beugt sich vor und legt die rechte Hand hinters Ohr, er ist schwerhörig.

Sehen wir das auch an seinem Gesicht?

Jawohl, die Augenbrauen sind hochgezogen, die Stirn hat wagerechte Falten.

Und sein Nachbar?

Er hat den Kopf in beide Hände gestützt und hört aufmerksam zu, indem er den Sprecher ansieht.

Wie sitzt der Mann rechts vom Vorsitzenden?

Er reibt unterm Tisch die Hände auf den Knieen.

Was bedeutet das?

Ängstlichkeit, Unsicherheit, Unbehaglichkeit.

Dazu stimmt auch der unsichere Blick und die verlegene Haltung des Kopfes. Was wisst ihr vom Nachbarn zu sagen?

Er sieht den Redner gross an, weicht aber mit dem Oberkörper zurück.

Nun die beiden, die vorn sitzen?

Den ersten sieht man vom Rücken. Er hat die eine Hand auf den Tisch, die andere auf den benachbarten Stuhl gestützt und

die Füsse zusammengezogen, als ob er aufspringen wollte.

Und der letzte?

Sitzt ruhig da, hat die Arme übergeschlagen und blickt den Redner an.

Was bedeutet es, dass er die Unterlippe vorschiebt. Macht es einmal.

Die Sache ist ihm bedenklich.

Wer sitzt auf den Stühlen neben dem Redner?

Niemand.

Was bedeutet das?

Er hat in der Versammlung keinen Freund.

Nun fasst einmal den ganzen Vorgang zusammen.

In einer Versammlung greift ein Mann, der einer niedrigeren Schicht angehört, den Vorsitzenden an, und die übrigen Mitglieder sind darüber erstaunt.

Können wir auch wohl schliessen, um was es sich handelt?

Es ist etwas beschlossen, was die kleinen Leute schädigt (thatsächliche Antwort).

Lässt sich erraten, wo sich der Vorgang abspielt? Seht euch die Figuren in den Nischen an. Wer sind die Göttinnen?

Die Göttin der Weisheit — die mit der Eule — und die Göttin der Gerechtigkeit — die mit der Binde um die Augen und der Wage in der Hand. Es ist ein Saal im Rathaus.

In was für einer Stadt mag das Rathaus liegen?

In einer kleinen Stadt.

Woraus schliessest du das?

Die Männer haben schlecht sitzende Kleider und kleinstädtische Gesichter.

Und wo mag die Stadt liegen? In Italien oder Frankreich?

Nein, die Leute sehen beinahe so aus wie bei uns.

Die Scene spielt auch nicht weit von hier, in Dänemark. Wer das Land kennt, würde es aus den Gesichtern und dem Mobiliar erraten. — Was ist der farbigste Fleck auf dem Bilde?

Das bunte Taschentuch, das aus der Tasche des Mannes vorn hängt.

Das hat gewiss etwas zu bedeuten?

Nein.

Warum hat der Künstler nicht mehr Farbe verwandt?

Der Raum hatte keine Farbe, die Menschen tragen dunkele Stoffe.

Wenn sie ihre Frauen mitgebracht hätten, würde wohl mehr Farbe da sein. Warum hat sich der Künstler wohl keinen Stoff gewählt, der mehr Farbe hat?

Ihn interessierte der Ausdruck der Gemütsbewegung mehr.

BEI DER SCHULARBEIT
VON ARTHUR SIEBELIST

Nennt mir einmal einige berühmte Musiker in Hamburg.

Die Kinder nennen, ohne sich zu besinnen, eine Reihe von Sängern und Sängerinnen der Oper.

Und nun einen berühmten Maler?

Die Kinder schweigen.

Oder einige Dichter?

Niemand antwortet. Ein Mädchen sagt: Detlev von Liliencron.

Das ist merkwürdig. Ihr kennt eine Menge Musiker, aber keine Dichter und Maler, trotzdem es an Malern und Dichtern unter uns nicht fehlt. Daran könnt ihr sehen, dass die Menschen sich heute viel mehr für die Musik interessieren als für die Dichtkunst und für die Malerei. Aber das ist nicht immer so. Es kommen Zeiten, in denen die Dichter und ihre Werke bekannter sind als die Musiker und Maler, und dann wieder

ARTHUR SIEBELIST

BEI DER SCHULARBEIT (FINKENWÄRDER)

andere, wo sich die Menschen mehr für die Maler und ihre Kunst als für die Musiker und Dichter begeistern. Das wechselt manchmal rasch. Wer interessiert sich zum Beispiel mehr für Gemälde, ihr oder eure Eltern?

Wir (rasch und einstimmig).

Und wenn ihr erwachsen seid, werdet ihr euch auch für die Männer interessieren, die die Bilder malen, die euch gefallen, und werdet ihre Namen kennen, wie ihr jetzt die der Sänger und Sängerinnen kennt. Es wird dann auch wohl mehr Maler in Hamburg geben als heute. Von den Malern, die jetzt bei uns leben, kennt man in Deutschland nur sehr wenige.

Das Bild, das wir vor uns haben, ist von einem jungen Hamburger gemalt. Ihr seht noch kein Schild auf dem Rahmen. Wie würdet ihr es wohl nennen?

Bei der Schularbeit.

Wer sitzt bei der Schularbeit?

Zwei Mädchen.

Beschreibe einmal die erste.

Man sieht sie im Profil. Sie sitzt mit vorgebeugtem Kopfe und sieht auf ihr Schreibheft, das auf dem Tische liegt. Sie stützt den Kopf gegen die Knöchel der rechten Hand, in der sie einen Bleistift hält. Die Linke spielt mit dem Löschblatt, das sie zwischen dem Mittel- und dem Ringfinger hält.

Was können wir aus diesem Spiel schliessen?

Das Mädchen hat die Arbeit fertig. Sie liest sie noch einmal über.

Was wisst ihr von dem anderen Mädchen zu sagen?

Man sieht sie ganz von vorn. Sie ist noch beim Schreiben und hat sich über das Heft gebeugt. Sie schreibt ab, mit dem kleinen Finger der linken Hand hält sie die Stelle fest. Die Augen verfolgen die entstehende Abschrift. Die Unterarme liegen bis zum Ellbogen auf dem Tisch.

Wo steht der Tisch?

In der Aussenecke des Zimmers.

Worauf sitzen die Mädchen?

Auf Bänken, die an der Wand stehen.

Womit ist der Tisch bedeckt?

Mit einem schwarzen Wachstuch, das ein Muster aus grünen Ranken mit roten Blumen hat.

Wie viele Fenster sieht man in dem Zimmer?

Zwei, und von dem dritten ein Stück.

Hat das Zimmer noch mehr Fenster?

Ja, links vorn ist noch eins, man sieht es aber nicht.

Woraus schliessen wir, dass es da ist?

Der Spiegelrahmen ist von links beleuchtet.

Das Zimmer hat also vier Fenster. Auf wieviel Wände sind sie verteilt?

Auf zwei.

Was für eine Beleuchtung haben die Dinge im Zimmer, wenn das Licht von zwei Seiten kommt?

Doppelte Beleuchtung.

Man sagt auch wohl, dass das Licht sich kreuzt

Was sehen wir zwischen je zwei Fenstern?

Einen Spiegel in Mahagonirahmen.

Wie hängen diese Spiegel?

Hoch und vornübergeneigt.

Erklärt mir, warum die Leute ihre Spiegel so anbringen.

Sie hängen hoch, weil sie in dem kleinen Raum geschützt sein müssen, und schräge, weil man sonst sich nicht darin spiegeln kann.

Was seht ihr in der äusseren Ecke?

Einen Eckbort mit Vasen, einer ausgestopften Eule und einer gehäkelten Spitze daran.

Wie sind die Gardinen?

Kurz.

Warum?

Für lange ist kein Platz in dem engen niedrigen Zimmer.

Welches sind die Hauptfarben auf dem Bilde?

Blau, rosa und rot. Die Wände sind blaugrün, die Decke ist rosa, die Fenster sind weissgestrichen.

Sind unsere Zimmer auch so farbig?

Nein, die Bauern mögen lieber Farbe leiden als wir.

Was sieht man durch die offenen Fenster?

Grüne Bäume.

Welches von den beiden Mädchen hat der Künstler am ausführlichsten gemalt?

Die im Profil.

Beschreibt sie einmal ganz genau, namentlich auch die Beleuchtung. — Nun stellt euch einmal vor, Vautier, der Maler, dessen Erzählung: „Der verlorene Sohn" wir besehen haben, nähme sich vor, Mädchen bei der Schularbeit zu malen, wie würde dieser Künstler sich das Bild wohl ausdenken?

Wie sie die Tinte umgeworfen haben (thatsächliche Antwort).

Wenn die Schüler leicht darauf einzugehen im stande sind, und wenn die Zeit vorhanden ist, lässt sich an manchen Stellen länger verweilen. Bei den Bänken z. B. wäre zu beobachten, dass sie nicht gepolstert sind, sondern Kissen haben, dass ihr Kasten unten ein Aufbewahrungsmöbel ist, dass wir solche Bänke nicht kennen und dafür das Sofa haben (mit lauter orientalischen Namen: Kanapee, Divan, Ottomane), dass es aus dem Orient zu uns gekommen ist u. s. w. Derartige Betrachtungen haben mit der Fähigkeit, Kunstwerke zu betrachten, mehr zu thun, als auf den ersten Blick erscheint: sie lehren beobachten, sie machen den Stoff lebendig, sie erwecken die Gewohnheit, von allen Punkten auszublicken auf die Perspektiven, die sich aufthun.

GÜNTHER GENSLER

MUTTER GENSLER

UNIV. OF MICH.

VATER UND MUTTER GENSLER
BILDNISSE VON GÜNTHER GENSLER

Seht euch einmal die Frau an, die auf diesem Bilde vor uns steht. Was für eine Natur mag sie gewesen sein nach dem ersten Eindruck, den man von ihrem Bildnis erhält?

Eine energische Natur.

Wie können wir energisch mit einem deutschen Wort wiedergeben?

Willenskräftig.

Wodurch wird dieser Eindruck bewirkt?

Durch den Ausdruck des Gesichts.

Gewiss. Aber wenn wir den ersten Blick auf die Gestalt werfen, pflegt das Gesicht noch nicht mitzusprechen. Seht einmal die Gestalt an, wie wenn ihr sie aus der Ferne erblickt, wo die Züge noch nicht zu erkennen sind, oder denkt euch, ihr sähet sie vom Rücken, würde sie dann auch noch so energisch aussehen?

Ja, durch die Haltung.

Wir können gleich die Probe machen, ob das richtig ist. Wenn wir das Gesicht verdecken bleibt derselbe starke Eindruck bestehen. Nun müssen wir uns klar zu machen suchen, wie dieser Eindruck entsteht. Wie würdet ihr die Haltung der Frau nennen?

Eine stramme Haltung.

Das pflegt man von einer Dame nicht gerade zu sagen, es stimmt aber. Warum nennen wir diese Haltung stramm?

Der Rücken ist gerade, der Kopf ist in den Nacken geworfen.

Das ist wohl etwas stark ausgedrückt. Man wirft den Kopf in den Nacken, wenn man sich gegen einen Widersacher behaupten will. Wie nennt man diese Haltung dann? Ich will es euch vormachen.

Herausfordernd.

Das können wir von Mutter Gensler nicht sagen. Wir müssen deshalb den Ausdruck abschwächen, indem wir statt werfen ein anderes Wort wählen.

Sie hat den Kopf in den Nacken gelegt.

Sind wir mit der Haltung schon fertig, wenn wir sagen, Mutter Gensler steht stramm oder, da es sich um eine Dame handelt, aufrecht da und hat den Kopf in den Nacken gelegt?

Nein, die Haltung der Arme fehlt noch. Beschreibt sie.

Die Ellbogen sind an die Hüften gedrückt, die rechte Hand liegt über der Handwurzel der linken Hand.

Worin liegt denn hier die innere Willenskraft ausgedrückt?

In dem Andrücken der Ellenbogen.

Nun zum Gesicht. Welche Teile des Gesichts drücken den Charakter aus?

Auge und Mund.

Seht euch die Augen an. Wie möchtet ihr den Blick bezeichnen?

Der Blick ist fest — ernst — ruhig.

Auf wen richtet sie diesen festen Blick?

Auf den Beschauer.

Wie ist der Mund gebaut?

Die Oberlippe ist dünn, die Unterlippe ist stark.

Was fühlt ihr von der Bewegung des Mundes?

Der Mund ist fest geschlossen.

Welchen Eindruck hat man von einem festgeschlossenen Munde?

Den Eindruck von Energie.

Also stimmen Augen und Mund zur Haltung des Körpers. Nur ein Mensch, der eine starke Seele hat, sieht auch in ruhigen Augenblicken so energisch aus. Ein Mensch mit weichem Willen kann sich nur mit Absicht und Anstrengung in solche Positur bringen. Dem Starken ist sie natürlich. — Wann mag das Bild gemalt worden sein? — Wir haben bei dem Bild von Runge

uns an ein Merkmal erinnert, das in der Tracht einer bekannten historischen Persönlichkeit vorkommt.

Die kurze Taille der Königin Luise.

Ist dies Bild vor der Zeit der Königin Luise entstanden oder nachher?

Nachher, das Kleid sieht moderner aus, die Taille ist länger.

Ist sie schon lang?

Nein.

Lang wird sie erst in den dreissiger Jahren. Wir haben das Bild wohl in das Ende der zwanziger Jahre zu setzen. Was trägt die Frau auf dem Kopfe?

Eine Haube aus weissen Spitzen und weissen Atlasbändern.

Wie nannte man diese Hauben in Hamburg? Ihr kennt den Ausdruck nicht mehr? — Putzmütze. Diese grossen Hauben wurden zu der Zeit, als dieses Bild gemalt wurde, von allen verheirateten Frauen getragen, auch wenn sie erst neunzehn Jahre waren. Machen die verheirateten Frauen heute noch einen Unterschied mit ihrer Tracht?

Sie tragen den „Capottehut".

Was für ein Kleid trägt Mutter Gensler?

Ein schwarzes Seidenkleid.

Das war damals das Feierkleid der Bürgerfrau. — Jetzt zum Vater Gensler. Was könnt ihr mir über den ersten Eindruck des Mannes sagen?

Er war keine so energische Natur wie die Frau, er war weicher.

Wie ist seine Haltung zu bezeichnen?

In sich zusammengesunken.

Was thut er mit der Rechten?

Er stützt sich auf den Tisch.

Und mit der Linken?

Er stützt sie auf die Hüfte.

Und welche Lage hat das Rückgrat?

Es ist gekrümmt.

Wie hält er den Kopf?

Vornübergeneigt.

Wir haben einen Mann vor uns, der seinen in sich zusammengesunkenen Körper gegen einen Tisch lehnt, die Rechte auf den Tisch, die Linke auf die Hüfte stützt und geneigten Hauptes dasteht. Wie stimmt das zu Mund und Augen?

Die Augen blicken einen nicht fest an, sehen träumerisch aus, der Mund hat einen ähnlichen Bau wie der von Mutter Gensler, aber er ist nicht festgeschlossen, sieht nicht energisch aus.

Wir müssen noch auf die Stirn achten.

Die Stirn hat wagerechte Falten. Die Augenbrauen sind etwas in die Höhe gezogen.

Was bedeutet das?

Verwunderung.

Wenn die Züge eines Menschen beständig den Ausdruck einer leisen Verwunderung tragen,

welcher Art dürfte dann sein Charakter nicht sein?

Er ist nicht willenskräftig.

Gewiss nicht. Der energische Mensch wundert sich nicht fortwährend, dazu nimmt er sich garnicht die Zeit. — Beschreibt den Anzug.

Schwarzer Frack, hoch zugeknöpft, weisse Weste, schwarze Beinkleider. Aus der Westentasche hängt das Uhrband mit Uhrschlüssel und Petschaft heraus.

Tragen wir die noch?

Nein, einen Uhrschlüssel brauchen wir nicht mehr, und wir siegeln unsere Briefe nur selten.

Wenn wir nun die Bildnisse vergleichen, welcher Zug fällt dann im Wesen von Mutter Gensler besonders auf?

Die Selbständigkeit.

Das kann man wörtlich nehmen, diese Frau ist eine selbständige Natur, die sich nicht anzulehnen braucht, frei, aufgerichtet steht sie da und sieht einen mit festem Blicke an.

Was sagen diese beiden Bilder über das Leben im Genslerschen Hause aus?

Mutter Gensler hatte das Regiment.

Wir wissen nun noch manches über Vater und Mutter Gensler. Es waren die Eltern von drei sehr begabten und sehr verdienstvollen Hamburger Malern, Günther, Jacob und Martin.

GÜNTHER GENSLER

VATER GENSLER

Vater Gensler war ein Goldplätter, eine feine Gelehrtennatur. Er sass viel für sich allein und las. Diese Neigung, sich mit Litteratur zu beschäftigen, haben seine Söhne von ihm geerbt. Mutter Gensler war der Herr im Hause. Es giebt noch manche Leute, die sie gekannt haben, und wenn sie von ihr sprechen, so sagen sie, es wäre eine sehr energische, eine sehr bestimmte Frau gewesen, immer mit Ausdrücken, die diesen starken Willenskern ihrer Natur hervorheben. Sie wohnten am Dragonerstall in einem schönen alten Hause, das im vergangenen Jahrhundert noch eine Sommerwohnung gewesen war. Der schöne Garten mit geraden Obstalleen und einem prächtigen kleinen Gartenpavillon aus dem vergangenen Jahrhundert gehörte noch dazu. In dem Pavillon hatten die Söhne ihr Atelier. So habe ich den Ort in den achtziger Jahren noch besucht. — Findet ihr es nun recht von dem Künstler, dass er in den Bildnissen seiner Eltern uns so viel über das häusliche Leben erzählt, uns und allen kommenden Geschlechtern deutlich sagt, dass seine Mutter eine sehr viel stärkere Natur gewesen sei, als sein Vater?

Das hat er nicht gewollt. Er hat die Eltern gemalt, wie sie wirklich waren.

Und er hat sie für das Zimmer der Eltern gemalt. Von seinen Eltern hat er sie später geerbt, die Kunsthalle hat sie aus seinem Vermächtnis. Wenn ein Künstler seinen Vater und seine

Mutter malt, so werden das meistens seine besten Werke. Wie mag das wohl kommen, dass er ihren Charakter besser auszudrücken vermag als den eines Fremden, der zu ihm kommt, um sich malen zu lassen?

Er kennt sie genauer.

So ist es mit allem, was der Maler malt. Er drückt das am treffendsten aus, was er am besten kennt. Wenn er Landschaften malt, welche wird er dann wohl am treffendsten schildern?

Die aus seiner Heimat.

Sie ist ihm wie Vater und Mutter vertraut. Ihr sagt, Günther Gensler habe seine Eltern gemalt, wie sie wirklich waren. Geschieht das nicht immer, wenn ein Bild von einem Menschen gemacht wird? Z. B. bei einer Photographie?

Nein, die wird verschönert.

Also auf der Photographie erscheint der Mensch, wie er gern aussehen möchte, hübscher als in Wirklichkeit. — Und von unseren Bildnismalern wird beinahe immer verlangt, dass sie eine sogenannte angenehme oder schöne Ähnlichkeit geben. Habt ihr den Eindruck, Vater und Mutter Gensler wären verschönert?

Nein, sie sehen aus, wie sie waren.

Heute wollen die Leute hübscher aussehen, im vergangenen Jahrhundert stand ihr Wunsch nach etwas anderem, da wollten sie vornehm, fürstlich erscheinen. Hier habt ihr das Bild

A. PAULSEN

BILDNIS EINER HAMBURGERIN VOM ANFANG DES XVIII. JAHRHUNDERTS

einer Hamburger Kaufmannsfrau aus dem Anfange des vergangenen Jahrhunderts. Es ist eine ältere Dame, aber sie trägt ein ausgeschnittenes Kleid, hat einen grünen, goldgestickten Prunkmantel umgeworfen und blickt, wie wenn sie eine Fürstin wäre. Die Frau war gar nicht reicher und vornehmer als Mutter Gensler. Wenn Günther seine alte Mutter so hätte malen wollen, im ausgeschnittenen Kleid mit dem Fürstenmantel, was hätte sie wohl gesagt?

Das schickt sich nicht für mich.

Und wenn der alte Künstler die Kaufmannsfrau im einfachen Kleid hätte malen wollen?

Das hätte sie nicht gelitten.

Da seht ihr, wie die Gesinnung der Menschen sich ändert. Ihr habt von einem Fürsten vom Anfang unseres Jahrhunderts gehört, dem es alle Welt hoch anrechnete, dass er mit seiner Familie auf dem Lande im Sommer ein bürgerliches Leben führte. Wer war das?

Friedrich Wilhelm III. in Paretz.

Denkt euch, Ludwig XIV. von Frankreich hätte mit Frau und Kindern so einfach und bürgerlich zu leben versucht. Was würde man dazu gesagt haben?

Das passt sich nicht für einen König.

Welches Ereignis in der Weltgeschichte bezeichnet den Zeitpunkt, wo sich dieser Wechsel der Ansichten vollzog?

Die französische Revolution.

Vorher wollte die Kaufmannsfrau wie eine Fürstin aussehen, nachher fühlte sich ein König beglückt, wenn er allen Pomp von sich thun und als Gutsherr wie ein anderer Mensch leben konnte.

UNIV. OF CH.

H. KAUFFMANN

PROPSTEIER FISCHER

PROPSTEIER FISCHER
VON HERMANN KAUFFMANN

Hier steht ein Bild vor euch, das ihr auswendig lernen sollt. Wie fängt man das wohl an?

Wir sehen das Bild an.

Kennt ihr einen photographischen Apparat? Auch der steht vor dem Bilde und sieht es sich an, und wenn er genug gesehen hat, wird er zugemacht. Dann ist das Bild auf der Platte. Versucht einmal den photographischen Apparat eures Auges auf das Bild zu richten, als wenn ihr es mit den Augen photographieren wolltet. Auf welchen Punkt müsst ihr dabei das Auge einstellen?

Auf den Mittelpunkt.

Haltet die Augen ganz fest auf diesen Punkt gerichtet, bewegt sie nicht von der Stelle. Seht ihr nun das ganze Bild?

Nein, wir sehen nur die Mitte genau, nach den Seiten wird es immer undeutlicher, und an den Ecken sieht man fast nichts.

Was muss ich thun, wenn ich die Ecken sehen will?

Die Augen dahin richten.

Muss der photographische Apparat bewegt werden?

Nein.

Warum nicht?

Der sieht alles auf einmal.

Kennt ihr noch so einen Apparat, der alles auf einmal sieht?

Den Spiegel.

Das Auge ist also ganz anders beschaffen als die Camera und der Spiegel. Es sieht nur die Stelle, auf die es gerichtet ist, und die ist gar nicht umfangreich. Es würde also gar nichts nützen, wenn wir uns vor das Bild stellen, wie ein Spiegel oder die Camera, und warten, ob das Bild sich von selbst abspiegelt und einprägt. Was müssen wir dabei ausser dem Auge noch gebrauchen?

Den Verstand.

Es ist noch eine andere Kraft nötig.

Wir müssen behalten wollen. Der Wille. Damit sind wir nun schon ein Stück weiter. Wir müssen den Willen und den Verstand brauchen. Der Verstand allein thut es noch nicht. Wer wird das Bild wohl am besten behalten?

Wer sich am meisten Mühe giebt.

Also der am besten will. Wenn ich nicht wirklich will, nützt alles nichts. Nun habt ihr schon

beobachtet, ich kann nicht alles auf einmal sehen, also auch nicht alles auf einmal behalten. Was werde ich also thun müssen?

Das Bild einteilen.

Das kann auf verschiedene Art geschehen. Ich kann von links oder rechts anfangen und ein Stück nach dem anderen besehen und behalten. Also hier links eine Frau, über ihr ein Stück Wasser, unter ihr ein Stück Strand, ein Mann, über ihm ein Stück Wasser, unter ihm ein Stück Strand u. s. w. Was sagt ihr zu dieser Art und Weise? Möchtet ihr es so machen?

Nein, so kann man es nicht behalten.

Der Künstler hat sich sein Bild nicht so stückweise ausgedacht. — Wie muss ich einteilen, wenn ich behalten will?

In Gruppen.

Wie viele Gruppen sind in der Mitte?

Zwei Gruppen; vorn ein Mann, zwei Frauen und ein Knabe, die Fische aus dem Netz nehmen; der Mann wirft sie einem Knaben zu, der sie in einen Fischkasten thut; dahinter begrüsst ein Vater Frau und Kind.

Und links?

Zwei Gruppen. Ein Mann legt seiner Frau ein Netz auf die Schulter; ein anderer Fischer ist mit seinen Kindern am Boot beschäftigt.

Wie viele Gruppen haben wir nun noch übrig?

Eine, die rechts vor der Hütte; zwei Männer, eine Frau und ein Kind um einen Tragkorb.

Da seht ihr, wie einfach das Bild eigentlich ist. Wenn man es zuerst sieht, scheint es ein Gewimmel von Menschen zu entfalten, und wenn man es zerlegt, so ist es gar nicht so schwer zu behalten. Nur muss man es richtig anfangen. Wessen Einteilung muss man zu treffen suchen?

Die des Künstlers.

Auch ihr habt alle vierzehn Tage ein Kunstwerk zu machen, das ist euer Aufsatz. Nun denkt euch, es würde euch nichts aufgegeben als: macht einen Aufsatz. Womit würdet ihr dann euer Werk beginnen?

Wir suchen uns ein Thema.

Und wenn ihr euch darüber entschieden habt, dass ihr zum Beispiel über den Frühling schreiben wollt, was muss dann geschehen?

Dann sammeln wir den Stoff.

Und wenn ihr euch klar gemacht habt, was ihr alles über den Frühling sagen könnt, was folgt dann?

Dann machen wir die Disposition.

Wir wollen uns vorstellen, der Künstler, der ein Bild malen will, machte es auch so. Es stimmt nicht immer genau, denn der grosse Künstler will nicht malen, er muss malen. Und er braucht nicht lange ein Thema zu suchen, es steht von selbst vor seinem Auge, er kann sich vor all den Bildern, die er mit seinem inneren

Auge sieht, gar nicht wehren. Wir haben also auch beim Bilde zuerst das Thema — man nennt es aber anders.

Gegenstand.

Wie heisst der Gegenstand, den sich Hermann Kauffmann zu malen vorgenommen hatte?

Die Heimkehr der Fischer in der Propstei.

Konnte er nun wohl gleich anfangen, das zu malen?

Nein, er musste erst die Landschaft studieren und die Menschen, die Häuser, die Boote und Netze.

Alles, was ihr auf dem Bilde seht, musste er erst nach der Natur zeichnen und malen. Wir sprechen über diese Studien noch. Und als er für jedes Boot, für jeden Menschen, jeden Stein und Vorsprung am Ufer, für die Wolken und Häuser die Studien hatte, alle einzeln, wie ihr sie hier nebenan unter Glas und Rahmen seht, da musste er die Disposition machen. Wisst ihr, welches Wort man beim Bilde für Disposition braucht?

Komposition.

Auf deutsch?

Aufbau — Anlage — Anordnung.

Ihr müsst nun nicht denken, dass die verschiedenen Thätigkeiten so glatt hintereinander vor sich gehen, wie drei Ellen Zeug abmessen. Während der Künstler seine Studien macht, in den Pausen, beim Essen, nach Feierabend, gehen die Gedanken herum und bauen am Bilde.

Diese seine Anordnung haben wir uns klar zu machen, wenn wir das Bild behalten wollen, und zuerst, wie wir es gethan haben, in den Hauptzügen. Einen Teil des Bildes haben wir noch ganz weggelassen.

Die Landschaft.

Nun müssen wir bei jeder der fünf Gruppen uns alle Bewegungen und Stellungen ansehen. Also zuerst die Gruppe links unten, den Mann, der seiner Frau das Netz auf die Schultern legt. Das Netz ist zusammengerollt, man sieht nur die Masse. Aber eine Eigenschaft können wir doch erkennen, nicht am Netz selber, sondern an der Bewegung der beiden Leute.

Es ist schwer.

Aus welcher Bewegung des Mannes schliessen wir das?

Er steht mit gespreizten Beinen da, auf denen die Last des Körpers gleichmässig ruht.

Und bei der Frau?

Sie stemmt sich dagegen, sie stemmt die Hände dagegen.

Woraus besteht die Gruppe am Boot?

Aus dem Vater, einem grösseren Knaben und einem kleineren Mädchen.

Was thut der Vater?

Er beugt sich in das Boot und greift mit der Rechten nach einem Gegenstand, den man nicht sieht. Mit der Linken stemmt er

sich gegen den Rand, dass der Ellbogen spitz in die Höhe steht.

Der Knabe?

Der stemmt sich mit der Brust und beiden Händen gegen das Boot und blickt nach seiner kleinen Schwester, die das Ufer herabkommt.

Warum stemmt er sich gegen das Boot?

Es soll nicht umfallen.

Und weshalb sieht er nach der Schwester?

Sie schleppt eine Stütze herab.

Woher wisst ihr, dass es eine Bootstütze ist?

Auf der anderen Seite liegt schon eine.

Wie ist die Stütze gebaut?

Zwei Bretter sind im spitzen Winkel (keilförmig) gegeneinander gerichtet und werden in der Mitte durch eine Strebe auseinander gehalten.

Wie kommt das Boot auf den Strand?

Es ist auf den Strand gezogen.

Warum hat man das gethan?

Um es zu schonen. Das Wasser ist flach, die Wellen würden es gegen die Steine stossen.

Aber wenn die Flut kommt? Ihr seht doch das Meer.

Es muss ein Meer sein, das keine Flut hat.

Also welches wohl?

Die Ostsee.

Sie hat sehr wenig Wechsel im Wasserstand.

Dieser ist aber doch nicht immer gleich hoch, woran seht ihr das?

An den Linien am Strand, wo die Dinge liegen, die die Wellen anspülen.

Wie viele seht ihr deutlich?

Drei.

Das kleine Mädchen mit der Bootstütze müssen wir noch betrachten.

Es schleppt sich ab. Es hat den Leib und das linke Knie gegen die Stütze gedrückt, beim Zutreten stösst es jedesmal die Last ein Stück vorwärts.

Warum schleppt der Junge nicht?

Das kleine Mädchen kann das Boot nicht stützen.

Wie viele Boote seht ihr auf dem Ufer?

Vier. Eins kommt erst an.

Beschreibt die Gruppe der Eltern mit dem Kinde.

Der Vater kommt herauf, die Mutter steigt herab, sie steht höher, der Vater hat über dem rechten Arm das Netz, mit der Linken fasst er nach dem Kinde, das er lächelnd ansieht.

Womit sind die Leute beschäftigt?

Sie lösen die Fische aus dem Netz. Der Knabe links thut sie in einen kahnförmigen, durchlöcherten Fischbehälter, der nachher ins Wasser geworfen wird.

Beschreibt diesen Jungen.

Er steht gebückt auf gespreizten Beinen und leert den Korb in den Kasten. Dabei blickt er zu dem Fischer auf, der ihm noch den Fisch zuwirft.

Was hat dieser Fischer im Moment vorher gethan?

Er hat sich über das Netz mit den Fischen gebückt.

Woran lässt sich das erkennen?

Die Füsse stehen noch wie vorher, er hat nur den Oberkörper gewendet. In der Linken hält er noch das Netz.

Nun die übrigen Figuren.

Die junge Frau neben dem Manne hockt an der Erde, mit den Händen arbeitet sie und blickt dabei zu dem Jungen hinüber. Die Alte steht über das Netz gebeugt, der Junge benutzt seinen rechten Fuss als Stuhl und ruht beim Losmachen der Fische mit dem linken Ellbogen auf dem linken Knie.

Zwischen den beiden mittleren Gruppen sehen wir noch eine einzelne Figur.

Es ist ein Junge, der mit gespreizten Beinen im Sande sitzt, die Hände als Stützen nach hinten geschoben.

Sitzen unsere Strassenjungen auch so?

Nein, der Boden ist zu hart, so sitzt man nur im weichen Sande.

Wer will es einmal wagen, die ganze Gruppe rechts zu beschreiben?

Ein alter Mann hält mit beiden Händen den an der Erde stehenden Tragkorb fest, in den ein Fischer aus einem Tragbrett Fische schüttet. Dieser hält das Brett mit der linken Hand und dem linken Knie, er stützt es dabei gegen den Rand des Korbes und streicht mit der Rechten die Fische ein. Eine Frau kniet daneben und hebt die vorbeifallenden Schollen auf. Sie wird durch ein zusehendes kleines Kind verdeckt, das mit herabhängenden Händen und geneigtem Kopf dasteht. In seinem Haar spielt die Sonne.

Wiederholt nun die ganze Komposition mit allen Bewegungen und Stellungen, während ich das Bild verhülle. — Seht ihr, wenn man den Verstand und den Willen braucht, kann man ein so inhaltreiches Bild sehr rasch sich einprägen. Man kann sich im Bilderbehalten auch besonders üben, und wer Freude am Besuch von Museen haben will, muss sich immer wieder prüfen, ob er sich der Bilder, die er besieht, auch wirklich genau erinnert. Aber macht es denn Vergnügen, ein Bild wiederzusehen, wenn man es auswendig kennt? Wer kann mir aus einer anderen Kunst ein Beispiel sagen, dass man ein Kunstwerk auswendig wissen und es doch immer wieder geniessen kann.

Eine Melodie, ein Musikstück.

Was für Musik muss es sein?

Gute Musik, die schlechte wird langweilig. Dasselbe gilt auch von Bildern. — Nun haben wir alle Bewegungen und Stellungen durchbesehen. Eine bestimmte Art von Gebärden kommt nur einmal vor.

Gebärden, die Freude und Schmerz ausdrücken. Der Vatèr, der sein Kind begrüsst, lächelt.

Warum fehlt im übrigen der Ausdruck von Freude und Schmerz?

Es ist ein alltägliches Ereignis dargestellt.

Liesse sich die Heimkehr der Fischer auch als eine Scene voll Angst und Schrecken schildern?

Ja, beim Sturm, wenn ein Boot gekentert ist und die Frauen und Kinder am Strande warten, oder wenn die Leiche eines ertrunkenen Fischers ans Land gebracht wird.

Kann uns denn dies alltägliche Ereignis interessieren? Wie hat der Künstler alle die Menschen geschildert?

Natürlich, einfach.

Das ist das Schwerste. Es ist leichter, einen wütenden oder verzweifelten Ausdruck zu schildern, als eine so einfache und richtig gefühlte Bewegung. Das versteht ihr wohl noch nicht so zu schätzen, wie der Künstler oder der Kunstfreund. Erinnert euch der Bildnisse von Vater und Mutter Gensler. Geben uns alle Bildnisse soviel Aufschluss über den Charakter der Dar-

gestellten? — Wie kommt es, dass der Künstler uns die beiden Alten so schildern konnte?

Er kannte sie so gut.

So ist es auch mit den heimkehrenden Fischern, nur wer sie ganz genau kennt, wer mit ihnen gelebt hat, kann sie so einfach und treffend schildern. Kauffmann hat in der That zwei ganze Sommer bei den Fischern gelebt und hat sie immer wieder gezeichnet, gemalt und beständig beobachtet. — Wie würdet ihr die Gegend nennen, in der die Scene spielt?

Seeküste — Seestrand.

Weshalb ist Seeküste besser als Seestrand?

Strand bezeichnet nur den Streifen, der bei Hochwasser von den Wellen bespült wird, hier ist ein breiteres Stück Land mitgeschildert.

In wie viele verschiedenartige Gebiete lässt sich die Landschaft einteilen? Fangt bei der See an.

In vier: See, Strand, steiles Ufer, hohe Felder.

Was fällt euch am Strande auf?

Viele grosse Felsblöcke.

Wie kommen sie dahin? Das könnt ihr wohl nicht ohne weiteres sehen. Nehmen wir erst die folgende Strecke, das steile Ufer. Aus welchem Stoff mag dies Gebiet bestehen?

Aus Sand.

Hat es wohl von jeher dieselbe Gestalt gehabt?

Nein, es bröckelt von oben immer ein Stück nach dem anderen ab.

Der Regen schwemmt die Erde herunter und bei Sturmfluten reisst die See von unten Land weg, und es stürzt von oben nach. Oft versinken in der Zeit eines Menschenlebens weite Strecken. Ich stand einmal an der Ostsee vor einem Hause, das hart am Rand eines Absturzes lag. Da kam der Besitzer, ein uralter Mann, und erzählte mir, seine Eltern hätten einen Garten gehabt, der noch weit in die See hineingereicht hätte, und wo wir vor dem Absturz standen, hätte eine Kegelbahn angefangen. Wo mögen nun wohl die Felsblöcke herkommen?

Sie haben in der Erde gesteckt.

Und wo bleibt das Erdreich?

Das wird vom Meer weggeschwemmt.

Wie nennt man in unserer Gegend solche Felsblöcke?

Findlingsblöcke oder erratische Blöcke.

Fragt einmal euren Lehrer in der Geographiestunde, woher sie stammen. Sie haben schon eine grosse Seereise gemacht, ehe sie an der Küste der Ostsee zu Boden sanken. Was geht auf dem hohen Felde vor?

Eine Kornernte.

Wer dicht an das Bild herantritt, kann die Leute in ihren charakteristischen Bewegungen bei der Arbeit erkennen. Vorn zum Beispiel steht ein dicker Hofbesitzer, der mit erhobener Hand Befehle erteilt. Überhaupt sind an allen Ecken und Enden kleine Bilder zu sehen, die meist von

grosser Schönheit sind. Aus all den Motiven, die in diesem Bilde stecken, würde ein anderer Künstler ein Dutzend Bilder gemalt haben. Was geht am Himmel vor?

Ein Gewitter zieht auf.

Beschreibt die Wolken. — Zu welcher Tageszeit kommen diese Fischer heim?

Bei Abend, man sieht es an den langen Schatten.

Der Künstler hat das Abendlicht sehr sorgfältig studiert. Beschreibt mir die Beleuchtung des Knaben in der Mittelgruppe, der auf seinem rechten Fusse sitzt.

Die Sonne trifft direkt ein Stück vom linken Arm beim Ellbogen, das Knie und das Schienbein. Alles andere ist im Schatten.

Ist der Schatten ganz gleichmässig?

Nein, es sind überall Reflexe zu sehen.

Auf welchen Teilen sind sie am deutlichsten zu sehen:

Auf den hellen, dem Fleisch, dem weissen Hemd.

Welchen Ton haben die Reflexe auf dem Hemd?

Einen bläulichen Ton.

Seht ihr sonst noch bläuliche Reflexe?

An allen Figuren auf der Schattenseite. Manchmal sind die Umrisse blau.

Das müsst ihr euch merken. Dieses ist eins der frühesten Bilder in Deutschland, auf dem ein Künstler diese blauen Reflexe darzustellen ge-

H. KAUFFMANN

HEIDEWEG

wagt hat. Vielleicht nach dem Tode Philipp Otto Runges überhaupt das erste. Kauffmanns Zeitgenossen wollten noch nichts davon wissen, sie tadelten ihn wegen der blauen Töne in den Schatten. Erst heute merken wir, dass er richtig gesehen hat.

Wir haben auf diesem Bilde sehr viele Dinge beobachtet, aber wer von neuem davortritt, wird immer noch wieder neue Züge entdecken, die ihm entgangen waren, und wird das schon Bekannte immer besser verstehen.

Hier sind andere Werke des Künstlers aufgestellt. Was stellen sie dar?

Landleute, die bei der Ernte ausruhen, — Holzfäller beim Aufladen, eine Holzfuhre auf steilem verschneiten Wege, Senner, die zu Thal ziehen wollen, Senner, die mit ihrer Herde ins Dorf zurückkommen, einen Reiter, der abends vor einem Wirtshaus eintrifft, einen Bauer, der mit seinem Pflug vom Felde kommt, ein Fuhrwerk auf dem Heidewege, einen Bauer, der von der Mühle kommt, Bauern, die auf die Fähre warten, Jäger auf der Heide.

Woher sind fast alle diese Stoffe genommen?

Aus dem Leben der Landleute.

Aus welcher Gegend?

Einige aus der Ebene, andere aus dem Gebirge.

Zuerst hat Kauffmann, der ein geborener Ham-

burger war, das Leben im Gebirge geschildert. Er hatte um 1830 in München die Malerei gelernt und im Bayerischen viele Studien gemacht. Dann kam er — um 1833 — nach Hamburg zurück und malte das Leben der Bauern, Fischer, Schiffer, Fuhrleute und Jäger in unserer Umgebung. Was für Scenen hat er auf den Bildern, die wir besitzen, nicht dargestellt?

Erregte Scenen, komische Scenen.

Nennt mir derartige Begebenheiten aus dem Bauernleben, die ihr auf anderen Bildern gesehen habt — in unserer Galerie oder vor den Schaufenstern.

Der verlorene Sohn, eine Frau, die ihren Mann aus dem Wirtshaus holt, der Tanz auf der Alm, Hochzeitsschmäuse, Kindtaufe, Begräbnis.

Wie können wir die Stoffe, die Kauffmann sich aussuchte, bezeichnen?

Stoffe aus dem alltäglichen Leben.

Was für Gebärden kann er dabei nicht anbringen?

Gebärden der Verzweiflung, des Hasses, der Wut, der Trauer, der Freude.

Welche Art von Bildern fesselt das Publikum auf den ersten Blick am meisten?

Die Bilder, die eine ungewöhnliche Begebenheit darstellen.

Aber der Kunstfreund schätzt die anderen Bilder mehr und freut sich an der Einfachheit und

Natürlichkeit der Stellungen und Bewegungen, die die Menschen bei der Ausübung ihres Berufes oder beim Ausruhen machen. Ihr müsst nun auf allen Bildern von Kauffmann, die wir in der Galerie besitzen, diese Züge verfolgen. — Hier zum Beispiel sind ruhende Landleute geschildert. Beschreibt mir die Frau!

Sie sitzt mit dem Rücken an den Baum gelehnt auf der Erde, der Kopf ist vorn übergesunken, die Hände liegen im Schoss.

Was für Hände hat diese Frau?

Grosse, plumpe Arbeitshände.

Wäre es nicht schöner, wenn die Frau feine, elegante Hände hätte?

Es wäre nicht richtig.

Was sagt ihr zu dem Manne?

Er liegt auf dem Rücken. (Folgt die genaue Beschreibung.)

Was würdet ihr sagen, wenn die Frau so daläge?

Das schickte sich für eine Frau nicht.

Der Mann lässt sich mehr gehen. Und der andere Mann?

Es ist ein Alter, er steht mit dem Rücken gegen den Baum, hat die Hände übereinander gelegt und blickt übers Feld.

Warum schläft er nicht?

Alte Leute brauchen nicht so viel Schlaf.

Was sagt ihr zu dem Kutscher hier, der neben seiner Holzfuhre geht?

Er legt den Oberkörper gegen den Wind und drückt mit der Linken den Hut fest.

So wollen wir auf allen Bildern von Kauffmann die Bewegungen der Menschen und der Tiere betrachten und zu verstehen suchen. Auch der Tiere. Hier sind Kühe auf der Weide geschildert. Einige liegen ruhig wiederkäuend da. Andere bewegen sich. Wohin sehen sie?

Es kommen die Melker.

Hier sitzt ein Hund auf dem gefrorenen Waldboden.

Er hebt frierend die eine Pfote auf.

Nun aber erst die Pferde. Die hat Kauffmann am meisten geliebt und am sorgfältigsten beobachtet. — Wenn ihr erkennen wollt, wie genau und wie mannigfaltig Kauffmanns Beobachtungen sind, müsst ihr einmal auf diesem kleinen Bilde, der Heimkehr von der Alm, jede der vielen Figuren einzeln prüfen. Sind alle Bilder Kauffmanns in derselben Art komponiert?

Nein, einige haben sehr viele Figuren, andere nur wenige oder eine einzelne.

Die Bilder sind hier in der Reihenfolge ihrer Entstehung aufgestellt. Auf welchen finden sich am meisten Figuren?

Auf den frühesten.

Wie viele zählt ihr auf den spätesten?

Eine einzige und ein paar Tiere.

Wie würdet ihr die späten im Vergleich zu den frühen bezeichnen?

Einfach.

Das hat der Künstler mit Absicht so gemacht Wenn ich die Schilderung der Heimkehr von der Alm mit ihren unzähligen Figuren betrachten will, muss ich die einzelne Gestalt oder Gruppe für sich nehmen. Und wenn ich zum Beispiel die Heimfahrenden auf dem Wagen ansehe, den Kutscher, wie er sich auf dem Bock umwendet, und den Alten, der ihm noch eine Anweisung giebt, was sehe ich dabei von all den übrigen Menschen und Tieren?

Nichts.

Das hat auch der Künstler gefühlt, und deshalb hat er später so einfache Scenen gewählt. Könnt ihr mir ein anderes Gebiet nennen, wo die grössere Einfachheit als ein Zeichen von Geschmack gilt?

Die Tracht, der Schmuck.

Wenn eine Dame ein Perlenband und eine Halskette von Diamanten besitzt, warum legt sie dann nicht beide zugleich an?

Das eine stört das andere.

So ist es auch in der Malerei.

Als er ganz jung war, brachte Hermann Kauffmann so viele Figuren auf seine Bilder, wie er sich ausdenken konnte, später beschränkte er sich auf wenige, die man mit einem Blick übersehen kann. Er liebte als Mann das Einfache mehr. Zu seiner Zeit mochte das Publikum die Maler lieber leiden, die freudige oder traurige

Begebenheiten erzählten. Heute wendet sich der Geschmack, und man zieht, wie Kauffmann, die Schilderung des ruhigen Lebens vor. Deshalb wird Kauffmann jetzt höher angesehen als bei seinen Lebzeiten, und sein Ruhm ist im Wachsen. Wenn fremde Künstler unsere Galerie besuchen, dann sind sie von den Bildern Hermann Kauffmanns aufs höchste überrascht und erfreut. Sie pflegen ihn gar nicht zu kennen, denn in den deutschen Galerien ist so gut wie nichts von ihm zu sehen. Die Galerien haben nichts von ihm erworben, weil er bei seinen Lebzeiten nicht so berühmt war, wie andere Künstler. Hamburg aber kann stolz sein, dass es einen solchen Meister besass, und jeder Hamburger muss seine Bilder in unserer Galerie genau kennen.

VALENTIN RUTHS

DAS BAUMHAUS (BRUCHSTÜCK AUS DEM BILDE)

DAS BAUMHAUS
VON VALENTIN RUTHS

Dies ist ein Bild aus Hamburg, wie es früher war. Valentin Ruths hat es im Jahre 1850 gemalt. Der Grundeigentümerverein hat es 1896 der Kunsthalle geschenkt. Bis dahin war es nicht aus der Werkstatt des Künstlers gekommen, der sehr viel davon hielt. Es war sein erstes grösseres Ölgemälde aus der Zeit, wo er noch keine Kunstakademie besucht hatte, und erinnerte ihn an seine Jugend. — Was ist die Hauptsache auf diesem Bilde?

Das grosse Haus in der Mitte.

Auch dieses existiert nicht mehr. Es hiess das Baumhaus, war eins der schönsten Häuser in Hamburg und hatte obendrein die allerschönste Lage. Wisst ihr, wie die Strasse heisst?

Der Baumwall.

Die Häuser auf der anderen Seite stehen heute noch. Ihr werdet das rote mit der runden Ecke wiedererkennen. Es ist noch ganz so wie auf

diesem Bilde, nur der Balkon auf dem Dache sieht etwas anders aus. Eine der grössten Reedereien, die Slomansche, hat ihre Geschäftsräume darin. Baumhaus und Baumwall haben ihren Namen von dem Sperrbaum, der den Eingang des Binnenhafens verschloss. — Wir wollen uns das alte Haus genau ansehen. Wie ist es gelegen?

Mit zwei Seiten liegt es nach der Strasse, mit zwei Seiten nach dem Wasser. Es ruht auf gemauerten Pfeilern. Der Grundriss ist lang und schmal. Auf ein Erdgeschoss mit hohen Fenstern folgt ein Zwischengeschoss mit niedrigen Fenstern, darüber wieder ein hohes Geschoss. Dann kommt das Dach mit grossen Erkern und kräftigen Schornsteinen. Der Dachfirst ist abgeschnitten, auf der breiten Fläche erhebt sich ein kleines Haus wie ein Gartenpavillon. Es ist nach der Rückseite geschoben, so dass davor ein grosser von einer Balustrade eingefasster Altan bleibt. Das Dach des Pavillons hat, wie das untere Dach, geschwungene Flächen und Erker. Oben sieht man Stangen, die an Signalstangen bei der Eisenbahn erinnern. Die Dächer sind mit schwarzglasierten Ziegeln bedeckt, die kleinen Dächer der Erker mit Kupfer. Die Fenster sind weiss gestrichen, die Wände grau.

VALENTIN RUTHS
ABENDDÄMMERUNG

Dieses Haus war in Hamburg sehr bekannt und wurde von vielen Menschen besucht. Es enthielt eine berühmte Wirtschaft. Die Schiffsreeder kamen alle Tage hin, um die Bewegung im Hafen zu beobachten. Von dem Altan oben sahen sie mit Fernröhren den aufkommenden Schiffen entgegen. Als das Haus gebaut wurde, im siebzehnten Jahrhundert, gab es nur erst Segelschiffe. Die Signalstangen auf dem Dach sind der sogenannte optische Telegraph. Weiter unten an der Elbe waren in Abständen auf hohen Punkten, immer soweit man sehen konnte, ähnliche Vorrichtungen, und mit bestimmten Zeichen wurden Nachrichten von Cuxhaven herauf nach Hamburg befördert. Andere Telegraphen gab es noch nicht. In dem hübschen Hause auf dem Dach hatte der Hamburger Künstlerverein seine Versammlungen. Was liegt rechts vor dem Baumhaus?

Ein kleines einstöckiges Gebäude auf Pfählen.

Das war eine Wache der Stadtsoldaten. Einer in seiner bunten Uniform ist am Geländer zu sehen. Wie fällt das Licht auf das Haus?

Die Schmalseite ist beleuchtet, die Breitseite vom Licht gestreift.

Die Beleuchtung ist überaus eingehend studiert. Ihr müsst alle Einzelheiten daraufhin ansehen. So das offene Fenster vorn in der Wache mit seinem Schatten auf der Wand, die Fahne auf

der anderen Seite, die frei in der Luft stehenden Pfeiler und Pfosten des Unterbaus, die Treppe, die auf die Landungsbrücken hinabführt, und die Schiffe, die daran liegen. Links an den Vorsätzen seht ihr auf einem Hause einen zierlichen Aussichtsturm, das Haus gehörte ehemals der Familie Roosen, es steht noch, eins der malerischsten alten Häuser am Hafen, aber der Turm ist abgebrochen.

Ich habe auch hier die anderen Bilder des Künstlers aufgestellt, die wir besitzen. Was stellen sie alle dar?

Landschaften und Stadtbilder.

Dies kleine ist das erste, das er überhaupt gemalt hat. Wie heisst es?

Das Blockhaus.

Das lag dem Baumhaus gegenüber im Wasser. Es war ein schwimmendes Haus, das, wie heute die Landungsbrücken, mit der Flut sich hob und mit der Ebbe sank.

Dies und das Baumhaus sind die ersten Ölbilder, die Valentin Ruths gemalt hat. Er hatte damals noch keine Kunstakademie besucht. Um 1850 ging er nach Düsseldorf. Was schildert dieses Bild hier?

Einen Abend im Sabinergebirge.

Und dieses?

Eine Berglandschaft in der römischen Campagna.

Was können wir aus diesen Bildern schliessen?

VALENTIN RUTHS

DIE ALTE AUMÜHLE

Dass Herr Ruths in Italien gewesen ist. Nebenbei, einen bedeutenden Künstler pflegt man nicht Herr zu nennen, wenn man von ihm spricht. Im Verkehr mit ihm ist das natürlich etwas Anderes. Welche Gegend schildert diese Landschaft?

Die Ostseeküste.

Und diese beiden?

Eine Heide — ein Flussthal.

Dann diese letzten?

Das Dovenfleth, den Zollkanal, die Aumühle.

Die Bilder sind nach der Zeit ihrer Entstehung aufgestellt. Womit beginnt die Reihe?

Mit Bildern aus Hamburg.

Und womit schliesst sie?

Mit Bildern aus Hamburg und aus der Umgebung.

In der langen Zeit dazwischen hat Valentin Ruths nur wenige Bilder aus unserer Stadt gemalt, darunter eine Ansicht des Scharmarktes, wie er vor einem Menschenalter aussah, und einen Blick auf das Baumhaus. Aus der näheren Umgebung der Stadt hat er zahlreiche Motive geholt, die meisten aber aus dem Böhmerwalde, aus den deutschen Mittelgebirgen und aus Italien. Im Treppenhaus der Kunsthalle hat er die acht grossen Landschaften gemalt, deren Reproduktionen hier aufgestellt sind. Denkt einmal, dass ein Künstler vor die Aufgabe gestellt wird,

acht so grosse Bilder für einen Raum zu malen.
Was stellt diese erste Landschaft dar?

Einen Wald, die Bäume sind noch nicht belaubt, am Boden blühen Primeln und Anemonen, es ist Frühling und die Landschaft ist aus unserer Nähe.

Und dieses folgende Bild?

Vorn ist ein Mühlteich mit einem Schwanenpaar und seinen Jungen, am Rand blühen alle Stauden und Büsche, das Korn reift, es ist Sommer. Die Landschaft ist hügliger als bei uns, aber es ist eine deutsche Landschaft.

Das dritte Bild schildert eine Heide mit mageren Birken, die der Sturm beugt. Es ist Herbst, man sieht es an dem gelben Laub, die Gegend ist in Deutschland zu suchen.

Das letzte Bild ist eine Winterlandschaft aus einem deutschen Gebirge. Am Abgrund liegt eine Kapelle.

Woher sind also alle diese vier Landschaften?

Aus Deutschland.

Haben sie einen Zusammenhang oder sind es nur vier einzelne Landschaften?

Es sind die Jahreszeiten in der deutschen Landschaft.

Warum steht wohl im letzten Bild, dem Winterbild, die Kapelle? Sie hätte auch in jedem anderen Platz. Weshalb hat die Herbstland-

schaft den Sturm, und nicht der Frühling? Und nun die Landschaften gegenüber, sind sie auch aus Deutschland?

Nein, aus Italien.

Was schildern sie?

Einen Sonnenaufgang die erste, die zweite einen heissen Mittag, wo sich die Wanderer in den Schatten flüchten, die dritte einen Abend, die vierte eine Mondnacht.

Was für ein Motiv hat diese letzte?

Einen Park mit Marmorfiguren, Springbrunnen und Wasserbecken.

Weshalb hat der Künstler für die Nacht gerade diesen Stoff gewählt? — Wie würdet ihr den Gedanken bezeichnen, den der Künstler seinen Bildern im Treppenhaus zu Grunde gelegt hat?

Dies hier ist eins der Werke aus der jüngsten Epoche des Künstlers. Das Datum steht hinter der Bezeichnung: 1894. Ruths war also nahezu siebzig Jahre als er es malte. Die Landschaft stammt aus dem Lauenburgischen. Versuche einmal, ob du sie beschreiben kannst.

Das Bild besteht aus der dunkelen Landschaft und dem hellen Himmel darüber. Beide Teile sind fast gleich gross. Es ist Abend, die Sonne ist untergegangen, die Mondsichel steht am Himmel.

Könnte es nicht auch der Morgen sein?

Der Fuchs braut (die Abendnebel steigen), und dann ist der Himmel dunstig.

Warum pflegt er abends dunstiger zu sein als morgens?

Wenn die Sonne scheint, verdunstet mehr Wasser als nachts.

Weiter in der Beschreibung.

Der Vordergrund ist eine Wiese mit hohem Gras und vielen weissen und gelben Blumen. Die grossen weissen gehören einem Doldenblütler. Über der Wiese schwebt ein leichter Streifen Abendnebel. Rechts steht ein Busch, am Rand der Wiese zieht sich ein Knick hin. Man sieht an der Bewegung der Linien, dass der Boden wellig ist. Im Mittelgrunde liegt ein ruhiger, nicht sehr breiter Landsee, vorn ist er hell, wo der Waldrand sich spiegelt, dunkel, am jenseitigen Ufer sieht man eine schmale Strecke Wiesenland, dann folgt ein Gürtel Buschholz, und dahinter erhebt sich der Wald. Rechts liegt ein einzelnes Bauernhaus, den Hintergrund bildet wieder Hochwald. Im Hintergrund wird das Waldland durch zwei grosse sandige Strecken unterbrochen, die im Abendlicht hell herüberscheinen. Es ist Sommer, die Zeit der hellen Nächte. Der Himmel wirft noch soviel Licht zurück, dass der Mond kaum zu sehen ist und die Büsche und Wälder nicht als Schattenrisse dastehen, sondern noch Körper haben. Am Himmel sind keine Wolken zu sehen. Aber

er ist nicht einfarbig. Am Horizont sind violette Töne, in der mittleren Schicht darüber gelbe, ganz oben grüne Töne vorherrschend. Aber alles geht ineinander über.

Wenn keine Wolken da sind, warum erscheint dann der Horizont so trübe und der Himmel oben so hell?

Wenn man nach dem Horizont sieht, so hat man eine tiefere Schicht von Dünsten zwischen dem Auge und dem Licht, als wenn man über sich in den Himmel blickt.

Was fehlt auf dem Bilde?

Der Mensch.

Wo ist er?

Zu Bett.

Ist sonst Leben zu sehen?

Über dem Walde links fliegen Vögel.

Sind sie deutlich?

Nicht sehr, sie sind weit weg.

Welchen Eindruck erhält man, wenn man das Bild lange ruhig ansieht?

Den Eindruck von Ruhe, Stille, Frieden.

Wie entsteht dieser Eindruck wohl?

Wir erinnern uns daran, dass wir am späten Abend auf dem Lande keinen Laut hören.

Kennt ihr auf anderem Gebiet einen Künstler, der uns diesen Eindruck des Abendfriedens durch ein Kunstwerk hervorrufen kann?

Der Dichter Matthias Claudius mit seinem Abendlied: Der Mond ist aufgegangen.

An den Werken von Hermann Kauffmann und Valentin Ruths in unserer Galerie lässt sich am sichersten der Begriff der künstlerischen Individualität entwickeln. Dies darf nicht zu früh versucht werden, kann aber schon sehr gut mit dem Alter von zwölf bis vierzehn Jahren geschehen. Die Kinder müssen auch hier alles selber finden. Da das vorliegende Material sehr reich ist, genügt die genaue Betrachtung von fünf oder sechs Bildern, denen sich eine mehr kursorische der übrigen anschliesst. Es muss der eigenen Arbeit noch Raum bleiben, und die Kinder dürfen nie die Empfindung bekommen, dass ein Bild wirklich schon erschöpft ist, wenn der Lehrer es mit ihnen betrachtet hat. Bei Valentin Ruths wären etwa das Blockhaus, das Baumhaus, der Abend im Sabinergebirge, die Flussmündung, die Aumühle, die Abendstimmung von 1894 und der Cyclus der Wandgemälde zu Grunde zu legen.

GOTTHARD KUEHL

STRASSE BEIM TEILFELD

UNIV OF MICH

STRASSE BEIM TEILFELD
VON GOTTHARD KUEHL

In welcher Technik ist dieses kleine Bild gemalt? Ihr kennt sie nicht. Welche Techniken haben wir bisher kennen gelernt?

Die Olmalerei, die Malerei in Wasserfarben.

Geh einmal ganz nahe an das Bild heran und sieh dir ein Stück der Malerei an, die Laterne zum Beispiel. Wie ist sie gemalt?

Mit lauter einzelnen Strichen.

Und wie sehen diese Striche aus?

Etwas rauh.

Wodurch unterscheiden sie sich von einem einzelnen Strich, den der Pinsel mit der Ölfarbe macht?

Sie glänzen nicht.

Kennt ihr die Striche, die ähnlich aussehen?

Griffelstriche auf der Schiefertafel.

Ist dieses Bild auch auf einer Schiefertafel gemalt?

Nein, auf grauer Pappe.

Woher weisst du das?

Man sieht an manchen Stellen den Grund. Das Bild ist ganz ähnlich gemacht, wie eine Zeichnung auf der Tafel, nur dass der Künstler statt des harten einen weichen Griffel und statt des einen eine Menge bunter Stifte gebraucht. Hier habe ich auch welche mitgebracht. Sie heissen Pastellstifte. Kennt ihr ein Wort, das ähnlich lautet?

Paste, Pastete.

Was bedeutet das?

Einen Brei.

Aus einem Brei sind die Pastellstifte gemacht. Ihr seht, sie sind ganz weich und färben an der Hand ab. Ihr kennt wohl ähnliche Materialien?

Die Buntstifte.

Wodurch unterscheiden sie sich von den Pastellstiften?

Sie sind von Holz umhüllt wie ein Bleistift, ihr Stoff ist härter, ihr Strich ist glatter.

Man kann auch mit Buntstiften Bilder malen, Menzel hat es oft gethan. Die Malerei mit Pastellstiften war im vergangenen Jahrhundert sehr beliebt. Dann wurde sie eine Zeitlang aufgegeben. In Frankreich hat der grosse Maler Millet sie wiedereingeführt, wir besitzen ein Pastell von ihm, die Narzissen am Waldboden. Bei uns bedienen sich die Künstler des Pastells etwa seit zwanzig Jahren wieder, besonders häufig seit zehn Jahren. Der Maler dieses Bildes,

Gotthard Kuehl, hat besonders gern in Pastell gemalt.

Wisst ihr, zu welcher Abteilung der Galerie dieses Bild gehört?

Zur Sammlung von Bildern aus Hamburg.

Seit wann besteht diese Sammlung?

Seit 1889, es steht an der Wand unter der Bezeichnung des Saales.

Sie ist von Freunden der Kunsthalle begründet und ausgebildet worden. Ehe die Sammlung bestand, wurde Hamburg nur selten gemalt. Die Künstler in Berlin und München wussten es nicht, dass Hamburg mit seiner Umgebung für einen Maler die schönste Stadt in Deutschland sei, und die Künstler, die in Hamburg lebten, malten nicht gern Bilder aus Hamburg, weil man bei uns nicht viel davon wissen wollte. Wenn die Hamburger sich Bilder kauften, so hatten sie am liebsten ein Gebirgsthal mit Felsen und Wäldern oder eine Gegend aus Italien. Das ist in den letzten Jahren anders geworden. Viele berühmte deutsche Künstler wurden eingeladen, Hamburg zu malen, und sie kamen und fanden die Stadt und den Hafen, die Alster und die Walddörfer, die Marschinseln und die Kanäle so schön, wie sie sichs gar nicht gedacht hatten. Auch die Luft und die Beleuchtung gefiel ihnen sehr, denn vom Meer treibt der Westwind feuchte Dünste herauf, und der Sonnenschein, der sich durch diese schwere Luft hindurcharbeiten

muss, lässt alle Bäume und Häuser und die Masten der Schiffe weich erscheinen, die in der dünneren Luft Berlins und Münchens hart und klar dastehen würden. Die Künstler, die das bei uns gesehen hatten, haben es überall erzählt, und nun weiss man es in ganz Deutschland, wie schön Hamburg für den Maler ist. Die Hamburger haben es nun auch eingesehen, und ältere wie die jüngeren Künstler, die bei uns leben, haben seitdem immer viele Bilder aus Hamburg gemalt, und jedes Jahr kommen aus dem Binnenlande neue Künstler zu uns, um Stadt und Land zu studieren. — Der Künstler, der dieses Bild gemalt hat, heisst Gotthard Kuehl, er ist ein geborener Lübecker, also als Hanseate unser Landsmann, er hat lange in Paris und München gelebt und ist jetzt Professor in Dresden. — Aus welchem Teile der Stadt stammt dieses Bild?

Aus dem alten Teil, man sieht es an der Enge der Strasse, die keinen Bürgersteig hat, und an den niedrigen Fachwerkhäusern.

Ist das die schönste Gegend der Stadt?

Nein, die Uhlenhorst, Harvestehude und Hamm sind schöner.

Wir haben noch mehr Bilder von Kuehl. Woher sind die Strassenbilder genommen?

Aus der alten Stadt.

Es war ihm ganz freigestellt, zu malen, was er am liebsten leiden mochte, und andere Künstler,

denen es ebenso frei gestellt war, haben andere Teile gewählt, Friedrichsruh, die Aussicht von Wietzels Hotel auf den Hafen, die Alster bei Winterhude, Fontenay. Wie kommt es wohl, dass Kuehl sich diese alten Strassen ausgesucht hat, in denen wir nicht gerne wohnen möchten?

Sie haben ihn mehr interessiert.

Malt denn der einzelne Künstler nicht alle Dinge, die man malen kann?

Nein, der eine malt Berge, der andere die See, ein anderer Kriegsbilder.

Danach pflegt man sie auch wohl kurz zu nennen. Wie nennt man den Maler der See?

Seemaler, Marinemaler.

Und den, der Landschaften malt?

Landschafter.

Was für Dinge hat sich Kuehl in Hamburg ausgesucht?

Alte Strassen, das Innere von Kirchen und alten Gebäuden (die Stoffe werden einzeln genannt).

Wir können auch wohl verstehen, warum er sich für Strassen, Gebäude und Innenräume besonders interessiert. Ehe er Maler wurde, war er Baumeister (Architekt). Ob auch seine Vaterstadt Lübeck zu seiner Vorliebe für alte Architektur beigetragen hat?

Dort giebt es lauter schöne alte Häuser und Kirchen.

Gewiss. Nur muss man nicht denken, dass des-

halb alle Maler, die in Lübeck ihre Jugend verleben, Architekturmaler werden. Wodurch unterscheidet sich diese alte Strasse hauptsächlich von einer der neuen Strassen, die in Eppendorf oder Winterhude angelegt werden?

Sie ist eng.

Warum legen wir keine engen Strassen an?

Das Gesetz verbietet es.

Ich sehe noch einen Unterschied in ihrem Lauf.

Die alte Strasse ist krumm.

Wie ist das wohl zu erklären?

Ehe die Häuser gebaut wurden, war da ein Landweg.

Warum hat sie keinen Bürgersteig?

Sie ist zu eng.

Beschreibt die Strasse und die Häuser.

Man sieht nur ein kurzes Stück der Strasse, sie wendet sich bald nach rechts. An der rechten Seite sieht man eine Häuserwand mit Zeugricken im ersten Stock, links steht zuerst ein in der Verkürzung gesehenes Haus, wo die Strasse sich wendet, liegt ein einstöckiges Haus mit rotem Dach. Der Himmel ist mit dünnen Wolken bedeckt, zwischen denen das Blau durch den Dunst scheint. Die Sonne scheint nicht in die Strasse. Das Pflaster wirft das kalte Licht mit bläulichem Schein zurück. Auf einer Schwelle sitzt eine Frau, eine andere steht vor ihr mit einem Kinde auf dem Arme.

GOTTHARD KUEHL

BEI ST. MICHAELIS

Welches sind wohl die beiden Dinge auf dem Bilde, die man am ersten erblickt?

Die Laterne links und das Haus mit dem roten Dach weiter hinten.

Wie erscheint die Laterne im Verhältnis zu den Häusern?

Sehr gross.

Seht sie einmal genau an. Von welchem Stoff habt ihr den stärksten Eindruck?

Vom Glase, es erscheint ganz durchsichtig.

Tritt ganz nahe an das Bild und beschreibe, wie der Künstler das Glas gemalt hat.

Ich sehe einzelne weisse, grüne, blaue und gelbe Striche und überall dazwischen den grauen Grund der Pappe.

Nun tritt wieder zurück. Was glaubst du jetzt zu sehen?

Durchsichtiges Glas von grauer Farbe.

Nun sieh dir ganz dicht dabei das rote Dach an.

Es ist mit ziegelroten, fleischfarbenen und schwarzen Strichen gezeichnet. An einigen Stellen sind leichte blaue Flecke. Der graue Grund der Pappe ist an sehr vielen Stellen unbedeckt.

Welche Farbe siehst du, wenn du zurücktrittst?

Ein helles Rot.

Wie hätte der Künstler das Dach wohl sonst noch malen können?

Mit einer einzigen roten Farbe.

Machen es alle Künstler so? Das wisst ihr noch

nicht. Seht euch, wenn ihr allein durch die Kunsthalle geht, alle Bilder mit Dächern an. Was hat Kuehl nicht mit gemalt?

Die einzelnen Ziegel.

Warum nicht?

Wenn man das Dach aus der Ferne sieht, erkennt man die einzelnen Ziegel nicht deutlich, man sieht nur die grosse rote Fläche.

Was bedeutet wohl das Blau, das der Künstler wie einen Hauch über einzelne Stellen des Daches gelegt hat?

Den Widerschein.

Und die weissen Flecke auf dem Dach?

Die blitzenden Scheiben der Dachfenster.

Kannst du in einiger Entfernung die grauen Stellen, wo die Pappe durchscheint, die fleischfarbenen Striche, die hell ziegelroten Striche und das leichte Blau noch erkennen? Warum nicht?

Es vermischt sich alles.

Genau wie bei der Laterne. So hat der Künstler einen ähnlichen Eindruck erzielt, wie wenn er einen einzigen Ton hingestrichen hätte. Aber es ist doch nicht ganz dasselbe. Worin der Unterschied liegt, das werdet ihr erst später empfinden und ausdrücken lernen. Was ist wohl leichter, einen einzelnen Ton hinzustreichen oder ihn in seine Bestandteile aufzulösen? — Es wird nun die Fassade des Hauses genau betrachtet. Eins oder das andere der Bilder von

Kuehl wird kursorisch beschrieben. — Bei vorgerückteren Schülern lässt sich im Anschluss der vage und schwankende Begriff des Malerischen analysieren. Doch muss mit grosser Vorsicht verfahren werden, damit nicht mit Worten, sondern nur mit der Anschauung gearbeitet wird.

KAISER WILHELM I.
VON F. VON LENBACH

Ihr habt dieses Bildnis gewiss schon in der Galerie gesehen und wisst, wen es darstellt. Ob ein Kind, das am Sonntag mit seinen Eltern aus Lübeck kommt und zum erstenmal die Kunsthalle besucht, wohl auch sofort den Kaiser erkennen würde?

Ja.

Wie geht das zu? Niemand von euch hat den Kaiser selbst gesehen.

Wir haben viele Bilder und Büsten von ihm gesehen.

Bei welcher Gelegenheit?

In den Schaufenstern, in den illustrierten Blättern, in Büchern, in Festsälen.

Kennt ihr noch mehr Personen aus unserer Zeit, deren Züge alle Deutschen kennen?

F. VON LENBACH
KAISER WILHELM I.

Bismarck, Moltke, Kaiser Friedrich, Kaiser Wilhelm II.

Gab es auch zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts Menschen, deren Bildnis alle Deutschen kannten?

Napoleon, Schiller, Goethe.

Und um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts?

Friedrich den Grossen.

Kennt ihr einen deutschen Mann aus dem siebzehnten Jahrhundert, dessen äussere Erscheinung im Gedächtnis unseres Volkes haften geblieben ist?

Die Kinder schweigen.

Und aus dem sechzehnten?

Martin Luther.

Und aus der Zeit vorher?

Karl den Grossen.

Das glauben wir. Jeder denkt sich einen grossen Mann mit langem blonden Bart und einer Adlernase. Aber so haben ihn die Künstler gemalt. Wie er wirklich ausgesehen hat, wissen wir nicht ganz sicher. Möglicherweise war er klein und dick und trug einen Schnurrbart. Nennt mir alle deutschen Männer, von deren Aussehen jeder Deutsche eine klare Vorstellung hat.

Barbarossa —

Gilt nicht. Bei ihm geht es uns wie bei Karl dem Grossen, wir sehen das Bild, das die Maler und Dichter geschaffen haben.

Martin Luther — Friedrich den Grossen,

Schiller und Goethe, Kaiser Wilhelm I., Bismarck und Moltke.

Mehr dürften es wirklich nicht sein. Kennt ihr das Gesicht eines bedeutenden Italieners? Ich meine, so genau, wie ihr Bismarcks Gesicht kennt?

Die Kinder schweigen.

Wenn ihr gross seid und etwas gelernt habt, werdet ihr die Züge von Dante, dem Dichter, von Raffael, Michelangelo und Tizian kennen. Wie steht es mit den Franzosen?

Wir kennen Napoleon.

Eigentlich war er ja auch ein Italiener. Und mit den Engländern?

Shakespeare.

Und von allen übrigen Völkern der Welt, von den Russen? Es giebt viele Millionen Russen mehr als Deutsche.

Den Kaiser von Russland.

Kennt ihr auch seinen Vater — seinen Grossvater — seinen Urgrossvater? Deren Bildnisse waren ihren Zeitgenossen ebensogut bekannt, wie uns das Gesicht des regierenden Kaisers von Russland. Das Bild des Fürsten, das alle seine Zeitgenossen kennen, wird nach seinem Tode meist sehr bald vergessen. Ob es mit dem Antlitz Kaiser Wilhelms I. auch so gehen wird?

Nein.

Warum nicht?

Er hat Deutschland geeinigt.

In welchem Lebensalter hat ihn Lenbach hier gemalt?

In hohem Alter.

Der Kaiser war, wie wir ihn hier vor uns sehen, bald neunzig. Warum hat ihn der Künstler nicht in seiner Jugendzeit gemalt? Das könnt ihr nicht wissen. Lenbach war noch kein berühmter Maler, als der Kaiser jung war. — Was gefällt euch auf diesem Bildnis am besten? Seht alles genau an, ihr braucht euch nicht schnell zu entscheiden. Nun?

Die Augen.

Warum?

Sie sind so lebendig.

Seht in diese Augen ruhig hinein. Glaubt ihr, ihr würdet dem Kaiser, wenn er vor euch stände, auch so ruhig ins Auge sehen können?

Ja, der Ausdruck ist gütig.

Das war er in Wirklichkeit. Wen der alte Kaiser ansah, der fasste Vertrauen, wenn er auch vorher noch so ängstlich und verlegen gewesen war. Was empfindet ihr noch mehr in dem Blick?

Klugheit.

Auch das lag wirklich darin. Der Blick des Kaisers hatte etwas Durchdringendes, aber er war doch nicht hart und scharf, sondern immer gütig. Man fühlte, dass einen ein Menschenkenner mit einem guten Herzen ansah. War er denn ein Menschenkenner? — Worin äusserte sich diese Fähigkeit?

Er wählte tüchtige Männer zu seinen Ministern.

Die tüchtigsten. Auch wenn es Männer waren, die noch mehr Begabung besassen, als er selber. Welche Eigenschaften durfte sein Charakter nicht haben, wenn er solche Genies wie Bismarck und Moltke neben sich wirken lassen konnte?

Neid, Eitelkeit.

Und um mit solchen Männern arbeiten zu können, musste er ganz bestimmte Eigenschaften haben, die Klugheit haben wir schon genannt, die Güte und Neidlosigkeit auch.

Charakterstärke, Gerechtigkeit, Urteilskraft. Alle diese seltenen Eigenschaften besass der Kaiser. Können wir sie wohl einzeln aus den Zügen seines Gesichts ablesen? Können wir es bei anderen Menschen? Es ist sehr schwer, im Gesicht der Menschen zu lesen. Bei den meisten, weil überhaupt nichts Bestimmtes darin steht. Welche Kräfte der Seele pflegen sich im Gesicht am deutlichsten auszusprechen? Denkt an Mutter Gensler.

Energie.

Das ist eine ganz allgemeine Grundlage, die sich mit bösen und guten Neigungen verbinden kann. Sonst weiss ich noch eine Begabung, die sich manchmal, aber nicht immer anzeigt.

Der Humor.

In welchem Lebensalter ist wohl die Seele am

deutlichsten in den Zügen ausgesprochen? Antwortet nicht schnell.

Im höheren Lebensalter.

Wie kommt das?

In der Jugend sind die Züge noch glatt. Erst die häufige Wiederholung desselben Ausdrucks gräbt ihn im Lauf der Jahre deutlich ein. So kommt es, dass ein Künstler sich oft für den Kopf eines alten Mannes oder einer alten Frau mehr interessiert als für den eines jungen. Ihr habt gewiss ein Jugendbildnis von Bismarck gesehen. Wenn ein Künstler die Wahl hätte, den jungen oder den alten Bismarck zu malen, wofür würde er sich wohl entscheiden?

Für den alten Bismarck.

Ich hörte einst einen grossen Künstler zu seinem Freunde sagen: Ich muss einmal dein Portrait machen, aber noch nicht, warten wir noch zehn Jahre, dein Kopf ist noch nicht reif. — Mit dem Antlitz Kaiser Wilhelms I. ist es ähnlich gegangen. Es wurde immer schöner, je älter der Kaiser wurde. Alles, was er erlebt hatte, die grossen Entschlüsse, die seinem Herzen oft so schwer wurden, die tägliche Sorge und das wachsende Gefühl der Verantwortlichkeit gruben ihre Züge hinein. Manche Leute meinen, wenn sie dieses Bildnis sehen, es wäre schade, dass wir nicht ein anderes hätten, eins aus der Zeit seiner Jugendkraft. Aber damals war er noch nicht der Held, den wir verehren. Niemand

hat den alten Kaiser besser gemalt als Lenbach. Die meisten anderen Bildnisse lassen die wichtigsten Dinge vermissen. Oft hat man nicht den Eindruck des sehr vornehmen Mannes, oft fehlt die Energie, die aus seinem Wesen sprach, und nur sehr selten hat man von einem Bildnis des Kaisers den Eindruck, dass er eine sehr kluge und sehr gütige Natur gewesen sei.

SCHRIFTEN VON ALFRED LICHTWARK

Schongauer, Dürer, Rembrandt (gemeinschaftlich mit J. Janitsch) Berlin, Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1885.

Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1887.

Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1892.

Verzeichnis der neueren Meister der Kunsthalle. — Geschichte und Organisation des Instituts. Hamburg, Lütcke & Wulf, 1897.

DIE GRUNDLAGEN DER KÜNSTLERISCHEN BILDUNG. STUDIEN. AUS DEN VORTRÄGEN AN DER KUNSTHALLE. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Die Seele und das Kunstwerk. — Boecklinstudien. 3. Auflage. 1902. M. 2.50.

Die Erziehung des Farbensinns. 3. Aufl. 1905. M. 2.50.

Palastfenster und Flügeltür. 3. Aufl. 1905. M. 4.—.

Drei Programme. 1902. M. 3.—.

Aus der Praxis. 1902. M. 4.—.

Makartbouquet und Blumenstrauss. 2. Auflage. 1905. M. 2.50.

Eine Sommerfahrt auf der Jacht Hamburg. 1905. M. 4.50.

Der Deutsche der Zukunft. 2. Auflage. 1905. M. 5.—.

Wege und Ziele des Dilettantismus. 1894. M. 2.20.

Blumenkultus. — Wilde Blumen. 2. Auflage. 1902. M. 3.20.

Vom Arbeitsfelde des Dilettantismus. 2. Aufl. 1902. M. 2.50.

Die Wiedererweckung der Medaille. 1897. M. 3.—.

Deutsche Königsstädte. 1898. M. 3.—.

Hamburg — Niedersachsen. 1897. M. 2.—.

Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. 6. Auflage. 1906. M. 4.—.

Die Bedeutung der Amateurphotographie. 1894.

ALS MANUSKRIPT GEDRUCKT FÜR DIE KREISE DER KUNSTHALLE UND NICHT IM BUCHHANDEL.

Ph. O. Runges Pflanzenstudien. Mit 7 Tafeln. Hamburgische Liebhaberbibliothek 1895.

Studien. 1. Band. Hamburg 1896. 2. Band. Hamburg 1897. Hamburgische Liebhaberbibliothek.

Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 12 Bände. Hamburg 1895, 1898 und 1905.

Das Bildnis in Hamburg. 2 Bände mit 30 Kupferlichtdrucken und gegen 150 Netzätzungen. Hamburg 1898. Herausgegeben vom Kunstverein.

Meister Francke (1424). Mit 22 Abbildungen. Hamburg 1899.

Matthias Scheits. Mit 45 Abbildungen. Hamburg 1899.

Julius Oldach. Mit 46 Abbildungen Hamburg 1899.

VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN W. 35

Jan Veth, Streifzüge eines holländischen Malers in Deutschland

Mit vielen Illustrationen.
Farbige Umschlagzeichnung von Prof. Max Liebermann
M. 4.50, gebunden M. 5.50

„Veth ist seit Jahr und Tag als ein tätiger und feinsinniger Vermittler zwischen deutscher und holländischer Kunst und Kultur aufgetreten, und in diesen Tagen ist ein ganz reizendes, höchst lesenswertes Buch von ihm erschienen: ‚Streifzüge eines hölländischen Malers', das zum weitaus grössten Teil den Reisen Veths in und durch Deutschland gewidmet ist. Wir werden auf dies Buch, das den bildenden Künstler als einen Schriftsteller und Charakteristiker ersten Ranges zeigt, noch näher zurückkommen." (*National-Zeitung.*)

„Der Maler Jan Veth hat seine in Kunst und Künstler erschienenen Aufsätze zu einem stattlichen Bande vereinigt und diesen kürzlich unter dem Titel ‚Streifzüge eines holländischen Malers' herausgegeben. Man kann dem Künstler kein grösseres Kompliment machen, als das, dass es einen schon nach der Lektüre des ersten Essay unwillkürlich drängt, das Buch in einem Zuge zu Ende zu lesen. Veth ist immer, auch dort, wo er unseren Widerspruch herausfordert, im höchsten Grade anregend. Sein Stil ist fliessend, beseelt, feingebildet, voll klarer, unabgegriffener Metaphern. Ob er nun über Böcklin, Menzel, Israels und Liebermann oder über einen Stephan Lochner oder einen Cuyp seine Betrachtungen niederschreibt, nie hat man das Gefühl, dass verlorene Worte gemacht werden. Im Gegenteil, alles, was er sagt, sind die Beobachtungen eines Mannes, der mit eigenen Augen das Kunstwerk oder einen Künstler zu ergründen sucht, den eine impulsive künstlerische Begeisterung zum Genuss der alten und neuen Kunst antreibt. Der Verlag hat dem Buch eine in jeder Weise gediegene Ausstattung zuteil werden lassen. Zwischen die einzelnen Aufsätze ist eine Anzahl guter und charakteristischer Abbildungen eingestreut worden, und für den Umschlag hat Max Liebermann eine mit Weiss erhöhte Tuschzeichnung (strickendes Mädchen mit zwei Ziegen in einer Landschaft) entworfen, die dem Buch nach aussen hin eine empfehlende künstlerische Folie gibt." (*Allg. Ztg., München.*)

VELRAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN W. 35

Peter Paul Rubens

Ein Bild seines Lebens, Lernens und Schaffens

Ein Büchlein für unzünftige Kunstfreunde von

Robert Vischer

o. ö. Prof. in Göttingen

Mit einer Heliogravüre und Vignetten von Karl Walser

Flexibel gebunden Mk. 4.20

„Vischers Rubens, die Arbeit eines geistreichen und feinsinnigen Kenners, ist ein Buch, das seinen Platz unter den allerbesten in der deutschen Kunstschriftstellerei einnimmt. Nicht was Vischer von anderen gelernt oder entlehnt hat, sondern was er selbst in dem „Büchlein" bietet, macht den Wert desselben aus. Da ist nichts von der hausbackenen Langweile und falschen Gelehrsamkeit, welche die meisten unserer populären Künstlermonographien charakterisieren, oder gar von der liederlichen und perversen Richtung der neuesten Eine-Markbüchlein über Kunst: Vischer kennt Rubens und hat sich seine ganz eigene Ansicht über seine Werke gebildet, die er uns in lebendigster, fliessender Weise mitzuteilen weiss, ohne im geringsten in den Dozententon zu fallen. Im Vortrag verrät er vielmehr die dichterische Ader vom Vater her; wenn er uns von Gemälden spricht, beschreibt er sie nicht, sondern er sucht sie mit den Mitteln der Sprache im Leser lebendig zu machen, er weiss sich in der Besprechung dieser Mittel so sicher, dass er wohl gerade deshalb auf jede Illustrierung seines Buches verzichtet hat. In diesem Talent, eine Fülle plastischer Bilder in uns zu erwecken, die in kaleidoskopischer Mannigfaltigkeit abwechseln, und in der bilderreichen Sprache wetteifert der Verfasser mit Karl Justi. Indem er von Kunstwerken spricht, schafft er selbst ein Kunstwerk."

(*W. Bode in der Zeitschrift für bildende Kunst.*)

„Die Kapitel enthalten hübsche Gedanken über niederländische und italienische Malerei, heben in feiner Erkenntnis das mehr Typisierende als Individualisierende bei Rubens hervor, berühren das Dämonische seiner Natur, das Stürmische seiner Phantasie, das Festliche seines Stils, bieten schöne Beobachtungen über seinen von innen heraus leuchtenden Kolorismus, seinen malerischen Vortrag, seine Komposition. Und sie sind gut geschrieben."

(*Hugo Haberfeld in der Wiener Wochenschrift „Die Zeit".*)

VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN W. 35

CASIMIR VON CHLEDOWSKI

SIENA

Zwei Bände mit zwei Heliogravüren und 72 ganzseitigen Abbildungen. Lexikon-Format. Preis M. 16.—, gebunden M. 19.—

Eine umfassende, reich und vortrefflich illustrierte, aus jahrelangen Studien, umfangreichem Wissen und tiefer Liebe zum Gegenstande hervorgegangene Monographie Sienas und seiner Kunst.

„Siena, eine der interessantesten unter den kunstberühmten Städten Italiens, ist der grossen Menge der Freunde alter Kunst lange nicht so bekannt wie Florenz, seine Rivalin. Einen tüchtigen, beredten Anwalt hat nun Siena in Chledowski, dem Autor oben genannten Werkes gefunden. Mit einer Liebe, die sonst nur bestenfalls der eigenen Vaterstadt gewidmet wird, ist er in die Geheimnisse der Stadtgeschichte eingedrungen. Er zwingt den Leser ihm zu folgen, zeigt ihm Siena und Umgebung in ruhigen und schweren Zeiten mit seinen Führern und Künstlern. Vortrefflich gelingt es ihm die Stimmungen, die die Gemüter beherrschte, wiederzugeben und so den Hintergrund zu malen, der zum richtigen Einschätzen der noch vorhandenen Kunstwerke unentbehrlich ist. Die Schilderungen umfassen die Zeit vom XIII. bis zum XVI. Jahrhundert. Chledowski stützt sich zwar, wie dies die Arbeit erfordert, auf viele älteren Schriften; aber er hat auch eigenes zu sagen. Seine Mitteilungen bieten manchen wertvollen Beitrag zur Kunstgeschichte, denn er kennt aus eigener Anschauung die Werke, deren Schönheit er preist.“

(Deutsche Kunst und Dekoration.)

VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN W. 35

KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Jährlich zwölf Hefte mit vielen Abbildungen, farbigen Blättern und Originalbeilagen in Lithographie, Holzschnitt.

Preis vierteljährlich 6 Mark.

Reich illustrierte Probehefte gegen Einsendung von 30 Pf. Porto gratis.

„Seitdem wir vor mehreren Jahren die damals neubegründete Monatsschrift „Kunst und Künstler" zuerst anzeigten, hat sich die Zeitschrift so entwickelt, dass sie heut eine erste Stellung in der periodischen Kunstliteratur einnimmt. Sie ist im besten Sinne modern redigiert, richtet ihr Augenmerk darauf, überall das Neue und das Originelle zu erkennen, hervorzuheben und zu würdigen und bietet daher dem Kunstfreunde eine Fülle von Anregung. Sie verfügt über eine Reihe sehr tüchtiger Mitarbeiter und wird, was die textliche Seite angeht, kaum von einer anderen Kunstzeitschrift erreicht. Auf die Illustration ist der grösste Wert zu legen, und die in Rede stehende Zeitschrift lässt es in dieser Hinsicht an nichts mangeln. Wer die Hefte, die vorliegen, durchsieht, findet darin eine Fülle interessanter Sachen. Für die Ausstattung bürgt der Name der Verlagsbuchhandlung, die in dieser Hinsicht immer Vorzügliches zu leisten bestrebt war und auch geleistet hat; und so darf man mit gutem Gewissen sagen, dass die Zeitschrift jeden befriedigen wird, der in der Kunst hauptsächlich das sucht, was schliesslich in erster Reihe interessiert: das Neue, das Originelle, mag es auch zweifelhaft oder gar verfehlt sein. Denn aus vielen Verfehlungen resultiert doch schliesslich erst der wahre Fortschritt. „Kunst und Künstler" ist eine ausgesprochen fortschrittliche Kunstzeitschrift." (Breslauer Morgenzeitung.)